IV - 12

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Michael Dallapiazza, Claudio Santi: *Storia della letteratura tedesca. 3. Il Novecento (a cura di Michael Dallapiazza e Ulrike Kindl)*. Roma - Bari, Laterza, 2001, pp. 337, € 29,95

Heute eine Geschichte der deutschsprachigen Literatur zu schreiben, ist eine anspruchsvolle und zugleich eine undankbare Aufgabe und das aus zahlreichen Gründen. Da ist zum einen die schier über menschliches Lesevermögen gehende Fülle an Primär- und Sekundärliteratur, weshalb heute kaum noch ein Germanist seine Laufbahn mit einem historischen Abriß zu krönen wagt, wie es früher noch Gang und Gäbe war. Da ist die jeweils gegenwärtige „Konkurrenz“ und da sind die historischen Vorläufer, an denen man sich unweigerlich messen lassen muss. Da sind methodische Fragen, denen man sich zu stellen hat, denn nicht allein der Begriff der Nationalliteratur ist nicht mehr ohne weiteres haltbar und war es eigentlich noch nie, sondern auch der Begriff des Historischen im allgemeinen und damit der Historiographie im besonderen ist nicht unproblematisch. Aber hatte sich die Zunft der Germanisten nicht längst und nicht zu Unrecht von der Vermittlung literarhistorischen „Faktenwissens“, sofern es denn solches im Bereich der Literatur überhaupt gibt, abgewendet? Ist die Literaturgeschichte nicht bloß ein aus dem 19. Jahrhundert stammendes Konstrukt? Wurde die Literatur von ihren im Geiste des Positivismus ausgebildeten Historikern nicht in das viel zu enge Korsett von Epochen und Chronologie gezwängt? Gibt es so etwas wie eine historische Entwicklung in der Literatur und wo führt sie hin? Verfolgt Literaturgeschichte mehr als die „Sinngebung des Sinnlosen“? Der Literaturhistoriker muss sich also eine ganze Reihe von grundlegenden Fragen nach dem Sinn seines Tuns gefallen lassen und sollte das Unternehmen selbstkritisch angehen, wie es die Herausgeber dieses dritten Bandes der *Storia della letteratura tedesca* von Michael Dallapiazza und Claudio Santi in ihrem Vorwort in Ansätzen auch tun. Dabei geben sie relativ wenig Aufschluss über ihre Herangehensweise an die Textmasse, sondern beschränken sich auf einen berechtigten Verweis auf das Fehlen einer neueren Geschichte der deutschen Literatur in italienischer Sprache. Dass das bis heute noch tonangebende und immer noch verdienstvolle Mammutwerk von Ladislao Mittner nur bedingt aktuell ist, wenn man sich mit der Gegenwartsliteratur beschäftigt, steht ausser Frage, denn die Darstellung endet in den 70-er Jahren. Es fehlt also zumindest ein Werk über die Literatur der letzten 30 Jahre und somit vor allem über die Entwicklung in den 90er Jahren, also die Zeit nach der Wiedervereinigung. Dem Leser einen solchen Überblick an die Hand zu geben, ist das erklärte Ziel dieses dritten

Università degli Studi di Trento

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Bandes. Methodologisch lassen sich die Autoren von der durch Hans Robert Jauß in Gang gesetzten Diskussion über „Literaturgeschichte als Provokation“ und dem daraus resultierenden Ansatz zu einer Rezeptionsästhetik leiten. In der Tat ist der gleichnamige Essay von Jauß heute immer noch lesenswert. Aber mittlerweile ist das Nachdenken über Berechtigung und Praxis der Literaturgeschichte fortgeschritten und hat dabei nicht zu unterschätzende Impulse aus dem Bereich der Diskurstheorie einerseits und der Geschichtstheorie andererseits erhalten. Leider haben die Autoren der „Storia della letteratura tedesca“ diese Anregungen jedoch nicht explizit aufgegriffen. Vielmehr beschreiten sie einen Weg, der die Literatur in ein Spannungsfeld aus Kultur, Gesellschaft und Geschichte einspannt. Dadurch verkompliziert sich die Aufgabe des Literarhistorikers natürlich noch zusätzlich. Denn er muß seine Quellen, also die literarischen Texte auswählen und ordnen, wodurch das Problem des literarischen Kanons ins Bild rückt, er muß einen historischen Ablauf und einen Sinnzusammenhang konstruieren, den es so eigentlich nicht gibt (Stichwort: Epochendiskussion) da ein Werk nicht aus einem anderen hervorgeht, sondern sich vielleicht von einem antiken Klassiker inspirieren läßt (Stichwort: Intertextualität). Des weiteren muß der Autor einer Literaturgeschichte sein Konstrukt in Relation zu dem von ihm gewählten historischen, sozialen und kulturellen Bezugsrahmen setzen; und dabei auf 286 Textseiten ein ganzes, an literarischen Innovationen und bedeutenden Texten reiches Jahrhundert in irgendeiner Weise erzählend abhandeln. Dieser Spagat heischt an sich schon nach Anerkennung.

Wer aber, so muss man weiter fragen, soll denn nun eine dreibändige Literaturgeschichte wie die *Storia della letteratura tedesca* überhaupt lesen, wenn doch vorne herein klar ist, dass sie für einen knappen Überblick zu ausführlich und für eine ausführliche Darstellung zu knapp ist. An Germanisten vom Fach wird sie sich wohl kaum wenden, denn da gibt es umfangreichere und informativere Werke in deutscher Sprache, oder man kann auf die zweibändige „Storia della cultura tedesca“ zurückgreifen. Daneben hat man eine Unzahl von Epochendarstellungen und Monographien zur Hand und verfügt im Regelfall über ebenso viel Fachkenntnis, wie sie in diesen Bänden geboten wird, denn für eine vertiefte Darstellung fehlt es einfach an Platz. Womit wir bei einem entscheidenden Dilemma jeder Literaturgeschichte sind, nämlich der Kunst des Weglassens, soll es sich nicht bloss um ein lästiges und für den Nichtfachmann frustrierendes Name-dropping handeln, wie es in kurzen Abrissen so häufig geschieht. Man denke nur an Fritz Martinis „Deutsche Literaturgeschichte“ als Beispiel für den übertriebenen Ehrgeiz, auf engstem Raum alles zu behandeln und damit letztlich den Leser nur zu verwirren. Andererseits könnten die Autoren der *Storia della letteratura tedesca* vorrangig an Schüler, Studenten und interessierte Laien als Zielgruppe gedacht haben, und dies ist offenbar auch der Fall, wie sie in ihrem Vorwort erklären.

Grundsätzliche Zweifel an Sinn und Zweck einer Geschichte der deutschen Literatur sind also nicht von der Hand zu weisen, vor allem dann, wenn man „Literatur“ und „Geschichte“ zusammendenkt, die Disziplin mithin als eine ernstzunehmende Form von Geschichtsschreibung versteht und nicht bloß als ein Kompositum. Doch gerade an der Schnittstelle beider Fächer, nämlich Literatur- und Geschichtswissenschaft zeigt sich das Dilemma des hier rezensierten Bandes und vielleicht auch der gesamten literarhistorischen Praxis. Das wird deutlich, wenn man den Standpunkt des Germanisten gegen den des Historikers eintauscht und sich weniger von literaturwissenschaftlichen als von geschichtstheoretischen Überlegungen leiten läßt, wie sie in den letzten Jahren vor allem von Hayden White, Reinhart Koselleck, Jörn Rüsen, Paul Ricoeur, Arthur C. Danto etc. angestellt wurden. Dabei nimmt

vor allem White seinerseits Ansätze aus der Narratologie auf, wenn er sich mit der Erzählbarkeit von Geschichte auseinandersetzt und den historischen Text als literarisches Kunstwerk (so der Titel eines Essays in dem von Christoph Conrad und Martina Kessel herausgegebenen Sammelband: Geschichte schreiben in der Postmoderne. Stuttgart: Reclam, 1994 (RUB; 9318) S. 123-157) auffasst. Darin liegt zwangsläufig eine Provokation für den (Literar-)Historiker, der sich doch vornehmlich als Wissenschaftler versteht und nur widerwillig als Künstler. Nimmt man Whites Ansatz aber beim Wort, so handelt es sich bei einer Geschichte der deutschen Literatur also nicht um eine wie auch immer geartete, zwischen Erklärung und Erzählung schwankende, Darstellung über die Geschichte von Literatur, sondern vielmehr um eine Erzählung über Erzählungen, mithin also um eine Meta-Erzählung (mag Lyotard diese auch für tot erklärt haben). Man kann es auch mit Paul Veynes etwas apodiktischen Worten ausdrücken: „Geschichte ist Erzählung von Ereignissen: alles übrige ergibt sich daraus. Weil sie von vornherein Erzählung ist, wird nicht irgend etwas von ihr wiederbelebt, genausowenig wie von einem Roman. "(Paul Veyne: Geschichtsschreibung - Und was sie nicht ist. Frankfurt: Suhrkamp, 1990 (es; 1472) S. 13) Worin liegt nun für Hayden White das erzählende Element von Geschichtswerken? Es liegt darin, dass es „ihnen gelingt aus *bloßen* Chroniken Geschichten zu machen"(White; 127) Dieses Verfahren nennt White „emplotment", also die Einbindung einzelner Ereignisse in einen Plot. Der Historiker muss dank seiner „konstruktiven Einbildungskraft" (wie Collingwood es nannte) seine Geschichte also erst (er-)finden und ihr eine Plotstruktur verleihen. Dementsprechend versteht White die historische Erzählung als Metapher oder auch - wie er es nennt - als „icon". Im Grunde plädiert White dafür, die Unterscheidung zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung aufzugeben und die Analogien beim Schreiben von Geschichte und von Geschichten deutlich zu machen und folgert: „Meiner Ansicht nach befindet sich die Geschichte als Disziplin deshalb heutzutage in einem so desolaten Zustand, weil sie ihre Ursprünge in der literarischen Einbildungskraft aus dem Blick verloren hat. Weil sie wissenschaftlich und objektiv erscheinen möchte."(White; 156) Diese Aussage sollte sich auch der Literarhistoriker ins Stammbuch schreiben und sich auf den Umgang mit seinem eigenen Handwerkszeug besinnen, das heißt auf den bewußten Einsatz von Tropen, die Entscheidung für ein bestimmtes Genre, die Wahl einer bestimmten Erzählperspektive etc..

Wie nun gehen Dallapiazza und Santi mit ihrem Stoff um? Welchen Plot wählen sie? Wie erzählen sie ihre Story und für welches Genre entscheiden sie sich? Sicherlich handelt es sich bei ihrer Darstellung der deutschsprachigen Literatur im vergangenen Jahrhundert nicht um einen historischen Roman, wenngleich ihr zahlreiches Personal, also die Autoren, vor einem klar umrissenen historischen Hintergrund agieren, denn es fehlt dem Buch - naturgemäß - an Homgenität. Dabei liegt das Problem vor allem in der Komplexität der historischen Ereignisse und deren Rückwirkung auf die Literatur. Oft erscheint der Verweis auf die historischen Entwicklungen allzu losgelöst von den Ereignissen im Bereich der Literatur, was auch nicht weiter wunder nimmt, da etwa der Erste Weltkrieg zeitversetzt in der Literatur thematisiert wurde (*In Stahlgewittern*; 1920; *Im Westen nichts Neues*; 1929) aber sehr direkt auf die Biographien einzelner Autoren einwirkte. Also müßte man sich entweder von der Chronologie der historischen Ereignisse lösen und Themen wie den Kriegsroman zusammenfassend abhandeln, oder das Risiko eines wiederholten Aufgreifens eines Ereignisses eingehen. Beide Verfahren ziehen zwangsläufig eine Fragmentierung

der Darstellung nach sich. Tatsächlich ist dieses Problem in der hier besprochenen Literaturgeschichte nicht überzeugend gelöst, so kommt der Autor etwa auf einen Roman wie *Berlin Alexanderplatz* zwangsläufig mehrfach und in verschiedenen Kontexten zurück: einmal im Zusammenhang mit dem Film und dem Thema Berlin (S. 61: „A questa grande città è legato il famoso romanzo di Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, (1929), prototipo del cosiddetto romanzo sperimentale metropolitano e costruito secondo il procedimento cinematografico del montaggio“); ein zweites Mal im Zusammenhang mit der Krise des Romans und den Affinitäten Döblins zu *Manhattan Transfer* von John Dos Passos (S. 63); zum dritten Mal ist von *Berlin Alexanderplatz* kurz die Rede, wenn es um den Großstadtroman geht (S. 65) und ausführlich wird Döblin Meisterwerk dann auf S. 83 f. wiederum im Kontext des Großstadtromans besprochen. Nun erst werden Informationen über den Autor gegeben und eine interpretierende Inhaltsangabe nachgereicht. Das Problem ist deutlich: ein und dasselbe Werk muss unter verschiedenen Aspekten und in unterschiedlichen Kontexten betrachtet werden. Dabei lassen sich Pauschalisierungen wie in dem obigen Zitat genauso wenig vermeiden wie Wiederholungen. Im Grunde spiegelt sich in dem im dritten Band der *Storia della letteratura tedesca* eingeschlagenen Verfahren die Fragmentierung der Weltsicht und die damit einhergehende Krise des Romans aufs Deutlichste, aber wahrscheinlich ungewollt, wider. Die Literaturgeschichte zerfällt dem Historiker unter der Hand in eine Reihe von „Kurzgeschichten“ und Erzählfragmenten. Stringenz und Kontinuität gehen verloren, Leitgedanken wie die Reichsidee, mit der in den beiden ersten Bänden der *Storia della letteratura tedesca* gearbeitet wurde, muss man aufgeben. Wie aber könnte man die hier aufgezeigten Probleme zumindest in Ansätzen lösen? Eine Möglichkeit wäre die Verknüpfung eines stringenten, sich seiner immanenten Schwächen und Stärken bewußten, historischen Diskurses, der durch Querverweise angereichert ist und dem Leser so die Gelegenheit gibt, über den eigenen Wissensvorrat und -bedarf selbst zu entscheiden. Eine interaktive, enzyklopädisch angelegte Geschichte der deutschsprachigen Literatur in Form einer CD-Rom - in italienischer Sprache - wäre mithin eine zeitgemäße Alternative zur gedruckten Darstellung. Der „User“ müsste sich seinen eigenen Weg durch den Dschungel an Informationen bahnen. Eine derartige Literaturgeschichte trüge den unterschiedlichen Leseerwartungen des Laien wie des Fachmannes Rechnung und gestattete die ständige Anreicherung und Aktualisierung des Materials. Dagegen wirkt die Printfassung der *Storia della letteratura tedesca* schon bei ihrem Erscheinen allzu behäbig und anachronistisch. Ganz abgesehen davon, daß man dem Leser derart verkürzte und peinlich wirkende Aussagen wie die folgende über Remarques *Im Westen nichts Neus* ersparen könnte: „Quest’opera riflette direttamente l’esperienza dell’autore stesso, costretto a interrompere gli studi nel 1916 e inviato al fronte della Francia nord-occidentale presso Verdun, teatro di alcuni dei più brutali macelli dell’intero conflitto. Questo evento lo segnò profondamente e fu anche all’origine della sua vocazione letteraria; però solo nel 1927 Remarque riuscì a rielaborare le sue dolorose esperienze al fronte con un linguaggio scarno ma di estrema efficacia, scrivendo il libro di getto, quasi come un atto liberatorio.“(S. 88) Claudio Santi ist mit praktisch jeder seiner Aussagen den von Autor und Ullstein-Verlag geschickt ausgestreuten Legenden auf den Leim gegangen, wie man in Wilhelm von Sternburgs Remarque-Biographie *Als wäre alles das letzte Mal* auf S. 147 ff. nachlesen kann. Das fängt beim Wirklichkeitsgehalt des Kriegserlebnisses an, denn Remarque war in den hinteren Linien und nicht im Schützengraben eingesetzt und reicht bis zur Entstehungsgeschichte und dem Sprachstil dieses auflagenstärksten deutschen Romans

des 20. Jahrhunderts. Eigentlich müßten sämtliche Aussagen revidiert werden, bis auf die überflüssige Feststellung, daß Verdun der Schauplatz eines grausamen Gemetzels gewesen sei.

Besonders kritisch ist die Tendenz zu beurteilen, miteinander zu verknüpfen, was eigentlich nichts miteinander zu tun hat. Im Zusammenhang mit der Krise des Romans heißt es an einer Stelle: „Questo atteggiamento (nämlich die ironische Haltung des Autors zur Wirklichkeit; C.N.) si riflette anche nella costruzione delle figure, che molto spesso sono delineate sul modello di personalità rappresentative dell'epoca: nel Mynherr (sic!) Peeperkorn della *Montagna incantata* di Thomas Mann e nel Paul Arnheim dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil sono facilmente riconoscibili il drammaturgo Gerhart Hauptmann e intellettuale e uomo politico Walter Rathenau."(S. 64) Der Leser fragt sich, was will uns der Autor damit sagen, ausser, dass er bekanntes Bildungsgut für Quizshows weitergeben möchte. Was hat das eine mit dem anderen zu tun, ganz abgesehen davon, dass sich Robert Musil im Grabe umdrehen würde, erführe er, dass man ihn in einem Satz mit dem 'Großschriftsteller' Thomas Mann zu nennen wagt. Weitere Beispiele für das Zusammenkleistern des Disparaten gibt es in der *Storia della letteratura tedesca* zur Genüge. Ein anderes Problem ist die Vorhersehbarkeit. Das erste Kapitel über die Literatur nach 1945 beginnt mit Thomas Manns letzter Rundfunkansprache - wie es übrigens auch Ralf Schnell in seiner *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993 S. 67 f.) tut. Was kommt anschließend? Natürlich. Die Diskussion über den Nullpunkt, wie auch bei Schnell. Besonders originell ist das nicht und auch nicht sehr spannend. Aber darf man das von einer Literaturgeschichte erwarten? Nein, zumindest nicht von einer „klassischen". Im Grunde lassen sich Dallapiazza und Santi auf keinerlei Risiko ein, sondern bewegen sich auf ausgetretenen Pfaden. Das zeigt sich auch in der Gewichtung von Autoren und Texten. Im Mittelpunkt stehen die bereits erwähnten Großschriftsteller, zu denen sich - Ironie des Schicksals - auch Musil gesellt. Auch hier also gibt es keine Überraschungen. Vor allem aber bei der Gegenwartsliteratur vermisst der Leser detailliertere Ausführungen über die Literatur in der Schweiz und in Österreich. Ein Name wie Ernst Jandl fällt nur am Rande. Andere Namen fehlen ganz, wie etwa Gerhard Roth, Josef Winkler oder Friederike Mayröcker. Die Liste der prominenten Abwesenden ließe sich beinahe beliebig erweitern, wobei auffällt, dass die Lyriker generell etwas stiefmütterlich behandelt werden, was wohl mit der Schwierigkeit beim Reden und Schreiben über Lyrik zusammenhängt. Auch die Darstellung der deutschen Literatur nach der Wiedervereinigung ist recht kurzatmig und folgt den sich immer deutlicher abzeichnenden Klischees über die desolaten Beziehungen zwischen west- und ostdeutschen Autoren, das Fehlen des großen Wiedervereinigungsromans und die andauernde Prädominanz der alten Garde (Walser, Grass, Wolf etc.) der arrivierten Autoren. Auf eine differenzierte Darstellung läßt man sich lieber nicht ein. Bei der kurzen Auseinandersetzung mit der STASI, ihren Spitzeln und Aktenbergen hätte man ruhig ein Wort über die Diskussion um Christa Wolf oder über Wolfgang Hilbigs Romane *Ich* oder auch über *Das Provisorium* verlieren dürfen. Natürlich läuft man bei zunehmender Annäherung an die Gegenwart Gefahr, Literaturgeschichte und Literaturkritik miteinander zu vermischen. Es fehlt die so oft monierte 'historische Distanz', so als würden die Ereignisse aus der Distanz an Schärfe gewinnen. Das tun sie aber nicht, denn was sich aus der Ferne klarer als bleibendes Werk herauskristallisiert, verdankt sich manchmal auch nur der Kurzsichtigkeit und Vergesslichkeit der Historiker. Oft verschanzen sich die Literaturhistoriker auch hinter der Unabgeschlossenheit des Werkes noch

lebender Autoren, um keine vorläufigen Urteile zu fällen, aber zum Glück ist kein Urteil endgültig, sonst wären Hölderlin, Kleist und viele andere inzwischen wirklich vergessen.
Welche Geschichte wird dem Leser denn nun im dritten Band der *Storia della letteratura tedesca* erzählt? Es handelt sich am ehesten um eine Sammlung von kurzen Geschichten, die meist zusammenhanglos neben einander stehen, denen man aber dennoch eine Chronologie aufzuzwingen versucht. Dabei muss man den Autoren zugestehen, dass sich der disparate Inhalt eine adäquate Form gesucht hat. Sicher, was die Autoren erzählen, ist alles in allem korrekt und folgt der literarhistorischen Konvention. Aber wirklich zufrieden kann der Leser des dritten Bandes dieser Literaturgeschichte wohl kaum sein.

Christoph Nickenig

Margherita Cottone, *Progettare un sogno. Letteratura e giardino in Germania*, Palermo, Flaccovio, 2000, pp. 143, € 13,42

È probabile che Margherita Cottone, nel titolare il suo volume, abbia pensato, anche se non vi è traccia nel testo, a un passo di una lettera di Goethe inviata a Charlotte von Stein da Wörlitz il 14 maggio 1778: "Mich hats gestern Abend wie wir durch die Seen Canäle und Wäldgen schlichen sehr gerührt wie die Götter dem Fürsten erlaubt haben einen Traum um sich herum zu schaffen". Nella complessa, polisemica evoluzione goethiana sulla *Gartenkunst* e sui suoi problematici riflessi nella letteratura l'adesione allo stile paesaggista e l'ammirazione per l'ideatore del parco di Wörlitz, il principe Leopold Franz von Anhalt-Dessau, rappresentano una tappa significativa, prima dei profondi mutamenti avvenuti con la *Italienische Reise*, al punto da far ritenere che il sogno si sia finalmente realizzato. Sappiamo invece che anche per Goethe il sogno s'infrangerà e i suoi frammenti si tradurranno in nuove posizioni, soprattutto nelle *Wahlverwandtschaften*. Per Cottone, che più prudentemente parla di un sogno da progettare, "nell'immagine di un *giardino*" si evoca quel "tempo 'mitico' di bellezza e di pace in cui l'uomo viveva un rapporto armonico con la natura e con il cosmo". Se nella *Goethezeit* scoppiò quella *Gartenrevolution* che nel microcosmo botanico-architettonico del giardino problematizzò ed enfatizzò, con tutto il suo bagaglio simbolico-metaforico, conflitti e aspirazioni, risulta evidente dall'indagine di Cottone che il giardino è un "*topos* perennemente presente nella letteratura di tutti i tempi", dalla letteratura biblica alla tradizione classica, alle grandi descrizioni di Tasso e di Milton, e - aggiungiamo noi - una proteiforme componente iconico-evocativa nell'immaginario collettivo. Il giardino e il parco, che costituiscono il luogo geometrico e la cartina di tornasole di processi storici e culturali dall'età dell'Umanesimo fino ai nostri giorni, divengono in virtù della loro configurazione di *locus amoenus* il bacino di rappresentazione del rapporto del soggetto con la natura nel medium dell'artificio.
Di fronte a un tema di tale vastità, percepito e sintetizzato ad esempio sul piano estetico-mitico già da Schiller con il suo assioma nel saggio *Über naive und sentimentalische Dichtung*: "il poeta o *è* natura o la *cercherà*", sarebbe una fatica metodologicamente improba tentare di presentare un'esauriente e organica storia del giardino. Con il suo volume, in cui si ampliano e si rielaborano anche alcuni saggi già pubblicati in riviste, Cottone sceglie opportunamente la strada di individuare tracce e snodi nel percorso storico della *Gartenkunst* tedesca, significativi di una diacronica specularità fra uomo e ambiente naturale, fra costruzione paesaggistica e testo poetico. Esemplare risulta a questo proposito l'inquadramento nel primo capitolo del *Fruchtbringender Lustgarte* (1647) di Just Georg Schottelius, un "nützliches Gewächs", innestato sul rapporto tra "mondo botanico, virtù e linguaggio", nel contesto della letteratura seicentesca costruita spesso sul rapporto tra "l'immagine del giardino

e le 'invenzioni poetiche'". La duplice finalità del *delectare et prodesse*, del bello e dell'utile come condizione edenica, cui mira gran parte della letteratura del tempo, si manifesta nell'emblematica barocca che coniuga iconografia simbolica e utopica dimensione arcadico-classica. Con rapide incursioni storico-letterarie Cottone fa ben vedere come nel Seicento il giardino, letterariamente stilizzato nei suoi elementi simbolico-allegorici, sia "razionale e ordinato, in aperto contrasto con il paesaggio esterno dove domina una natura selvaggia e incontaminata (…) È la rappresentazione allegorica di un giardino in cui la natura è sotto il controllo della razionalità e nobilitata dall'arte". Secondo questa prospettiva il giardino barocco, ancora debitore della tradizione medievale, trova nell'emblematica il suo complemento simbolico-allegorico e la conferma che l'arte e l'artificio sono "più duraturi della realtà stessa", come attestano alcuni versi dei *Gesprächreime* di Schottelius riportati da Cottone: "Jene Blumen pflanzt die Kunst durch erleuchter Sinnen Gunst: Sie verwelket keine Zeit".

Com'è noto, un'articolata elaborazione teorica sul giardino si sviluppa a partire dal Settecento parallelamente al consolidamento e all'arricchimento dell'estetica. Cottone, oltre a illustrare la *querelle* sul giardino formale o alla francese e il giardino paesaggistico o all'inglese, cui prendono parte fra gli altri Sulzer, Kant, Herder, Goethe e Schiller, approfondisce i contorni della controversia ricostruendo il contesto teorico, in particolare inglese. Si sottolinea come nel dibattito in Germania, a partire dagli anni Settanta, sul giardino sentimentale l'opposizione canonica fra gallomania e anglomania sia recepita in vario modo, ad esempio in Schiller che, nella recensione *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, mira a una sintesi tra stile inglese e francese perché se in questo la forma matematica piega la vegetazione, in quello domina una spontaneità che contrasta con la semplicità della natura: "Si troverà probabilmente una via di mezzo affatto praticabile fra la staticità del gusto francese e la libertà senza legge del cosiddetto giardino inglese. (…) È possibile e ragionevole fare di un giardino che obbedisca a tutti i requisiti della buona agricoltura un insieme coerente e caratteristico tanto per l'occhio e per il cuore quanto per l'intelletto".

A questo punto Cottone dedica un breve paragrafo al rapporto di Goethe con la *Gartenkunst*, che si sviluppa in un così ampio arco temporale e in uno spettro tanto vasto di prospettive e di elaborazioni letterarie (dalla fiaba giovanile *Der neue Paris* fino alle *Wahlverwandtschaften*) da richiedere una trattazione a sé stante. Cottone si sofferma soprattutto sullo schema per il saggio *Über Dilettantismus*, anch'esso frutto del sodalizio con Schiller, da intendere come un lucido bilancio dei danni prodotti dal dilettantismo nell'arte dei giardini perché, come scrive Goethe, anticipando la grande sintesi simbolica delle sue idee nelle *Affinità elettive*, "perpetua il vizio, tipico dell'epoca, dell'indeterminatezza e assenza di leggi in campo estetico, e quello di abbandonarsi all'arbitrio della fantasia". La confusione fra arte e natura, presente nel giardino paesaggista, è secondo Goethe il sintomo più preoccupante di una società che si perde e si consola in un vuoto fantasticare, distante dalla realtà, anzi incapace di distinguerla dalla finzione. Anche se la letteratura in proposito è molto ricca, ci auguriamo che in un prossimo futuro Cottone affronti organicamente la *Gartenkunst* goethiana di cui anche la riflessione sulla botanica è un importante aspetto, come rilevante è la concezione dell'orto espressa ad esempio nelle opere sulla rivoluzione, in *Hermann und Dorothea* e in *Die Aufgeregten.*

Nell'itinerario diacronico proposto, Cottone, dopo aver illustrato il giardino romantico che è spazio dell'anima creato dall'arbitrio dell'artista in opposizione alla realtà dell'esperienza e aver fissato le coordinate peculiari in Friedrich Schlegel, in Tieck, Hoffmann ed Eichendorff, riserva un intero capitolo al giardino nel *Nachsommer* di Stifter. La chiave di lettura è quella del

Garten come "cifra emblematica della stessa concezione estetica ed esistenziale che sottende il testo e che trova rappresentazione nel diverso processo di *Bildung* dei suoi personaggi principali" e più in generale come espressione dell' "idea romantica della *Restauratio* come redenzione dalla corruzione del tempo e anticipazione di una pienezza futura". Alla coincidenza o opposizione di 'coltivazione' e 'cultura' corrispondono le categorie antitetiche di libertà e necessità in base alle quali l'uomo cerca di raggiungere una *Gestalt*, una concrezione del bello in armonia con l'universale per cui la forma del giardino è "il risultato dell'azione dell'uomo che ad esso impone il suo ordine" o l'esercizio di un costante restauro applicato alla natura.

Chiude il volume un'analisi delle metafore botaniche nella lirica di Getrud Kolmar che è anche un'occasione per leggere il giardino e il campo metaforico ad esso connesso nel quadro della letteratura del primo Novecento. I *topoi* del giardino 'antico' o 'inselvatichito', presenti in Trakl e in Gorge, il 'giardino dell'infanzia' perduta, il 'giardino silenzioso', 'inquietante', 'chiuso', "una sorta di regno proibito sospeso in una dimensione atemporale", sono tutti elementi che Cottone riscopre nei versi e in singole componenti lessicali dei testi poetici di Kolmar, rivelatori di una duplice valenza del *Garten*: "spazio apparente di pace, dove l'uomo riversa la sua operosa produttività instaurando con la natura un rapporto di amore, trasmuta in luogo di morte, non solo perché anche il giardino come tutta la natura della terra è ormai luogo di devastazione e di orrore, ma anche perché spesso assume le stesse sembianze di quel bambino 'mai nato' che sempre ritorna nella lirica di Kolmar".

A conclusione della lettura del testo, corredato da un'ampia bibliografia che conferma l'interessante intreccio nella critica contemporanea fra indagine testuale e con testualità socioculturale, il lettore può guardare alla cultura e coltura del giardino con rinnovata attenzione per un fenomeno indicativo della volontà di osmosi ma anche di differenza da parte dell'uomo nei confronti della natura.

Fabrizio Cambi

Giovanni Sampaolo, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e Le affinità elettive*, Roma, Carocci, 1999, pp. 280, € 18

È nota l'affermazione di Goethe secondo cui le *Wahlverwandtschaften*, per essere comprese, andrebbero lette tre volte. Di certo ogni critico che ne abbia tentato l'esegesi è stato costretto a farlo molte volte di più, senza per questo esaurire le letture possibili di un testo volutamente tramato di simboli e riferimenti nascosti. Ben lo dimostra il saggio di Giovanni Sampaolo che, nato da una dissertazione realizzata nell'ambito del Dottorato di ricerca in Germanistica dell'Università di Pisa, illumina alcuni importanti aspetti non solo del romanzo in questione, ma dell'intera opera goethiana.

Attraverso un'accurata lettura intertestuale, Sampaolo mira a creare "una sorta di critica delle varianti anche per un testo senza varianti come questo romanzo, i cui schizzi, note costruttive e schemi preparatori vennero sistematicamente distrutti" (p. 65). L'ambizioso proposito viene mantenuto senza nulla concedere alla fantasia: se le *Affinità elettive* sono una stanza di quell'enorme edificio costituito dall'insieme degli scritti di Goethe, allora la sua architettura non può prescindere da quella dell'edifico stesso. Al contempo, essendo esse anche il frutto di un preciso intento di critica della modernità, non possono essere sottratte neppure a una contestualizzazione di tipo storico. Il saggio si apre così con una indagine sulla funzione del mito all'interno del classicismo weimariano, e in primo luogo del mito di Cerere/Demetra, dea della coltivazione e di conseguenza della "cultura", eletta da Schiller, Moritz, Herder, Goethe stesso, a personificazione dell'ideale della *Bildung*. Ecco che il simbolo dell'alma Cerere, non a caso, traspare nel personaggio

di Charlotte, nella quale si incarna inoltre il tipo femminile vagheggiato dalla società di Weimar (concretamente rappresentata, nella vita di Goethe, dalla figura di Charlotte von Stein): dedita alle operazioni di tipo agricolo nella tenuta, Charlotte sarebbe la custode di una tradizione in cui vige la misura e l'obbligo della produttività. Il mondo ordinato che essa cerca di disciplinare verrà da lì a poco incrinato, come sappiamo, dall'arrivo del capitano e di Ottilie, e dall'infiammarsi del cuore di Eduard per la giovane. Il mito di Cerere comincia a scontrarsi con quello di Persefone/Proserpina, le forze ctonie, che fuor di simbolo sono le forze della sensibilità romantica, emergono dalle viscere dell'Ade. Ottilie sarebbe Proserpina, la *Kóre* della tradizione greca (non a caso è detta *das Kind* per tutto il romanzo), e rappresenterebbe la vegetazione spontanea e il ciclo delle stagioni; Eduard invece giocherebbe il doppio ruolo di Dioniso, *pendant* di Demetra, in rapporto a Charlotte, e di Plutone, il rapitore infero, in relazione a Ottilie.

Come un maestro alchimista, Sampaolo ci mostra che dall'accostamento e dalla congiunzione di elementi noti può nascere un nuovo prodotto: molto abile nel far tesoro delle intuizioni che altri hanno avuto prima di lui ma che non hanno poi sviluppato, scandaglia gli scritti e i testi presenti nella biblioteca di Goethe alla ricerca dei miti e del repertorio a cui lo scrittore ha fatto ricorso, dimodoché vestimenti dell'antico ed elementi del moderno vengano a svelarsi. Lo sguardo del lettore si posa così, fra l'altro, non solo sulla *Götterlehre* di Moritz, sul *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst* di Hirt, sugli scritti di Winckelmann, sugli *Inni omerici*, sulla collezione di monete e piccole miniature posseduta da Goethe, ma anche su molte pagine dell'opera goethiana, come *Hermann und Dorothea*, *Wanderjahre*, *Faust II*, *Römische Elegien*, *Pandora*, *Die italienische Reise*, e la commedia satirica giovanile *Der Triumph der Empfindsamkeit*, risalente al 1778 e contenente il monodramma *Proserpina*. Ben trent'anni separano le *Wahlverwandtschaften* da quella commedia, eppure numerosi sono i riferimenti diretti che le legano. Non solo, ci indica Sampaolo, è possibile ritrovare un parallelismo serrato fra la storia di Ottilie e il monodramma, ma anche fra il romanzo e il quarto atto del *Triumph*. Nella commedia, infatti, l'ombra di un lord approdata nel Tartaro vi diffonde la moda del parco all'inglese, e Plutone, conquistato, ordina tutte le modifiche del caso per trasformare il suo Ade in un luogo pittoresco, fino ad eliminare la separazione fra Tartaro e Campi elisi. In una "critica delle varianti senza varianti", si può riconoscere speculare a Plutone l'immagine di Eduard nel fervore della riorganizzazione in chiave romantica dei suoi possedimenti; il risentito giardiniere infernale che lamenta le spine e i cardi al posto dei prati paradisiaci, corrisponderebbe né più né meno che a quello del castello, amareggiato dalle nuove piante esotiche; il comportamento di Proserpina richiamerebbe quello di Ottilie, entrambe alleate del loro giardiniere nella speranza di veder fruttificare il parco (senza dimenticare con questo che un lord inglese appassionato di parchi sarà tra gli ospiti di Charlotte e Ottilie rimaste sole nella tenuta).

Il mito di Proserpina, è ormai chiaro, è il vero filo conduttore dell'intero saggio. Un ulteriore sviluppo di questo motivo permette di spiegare il finale del romanzo e l'apparente contraddittorietà di una chiusa quasi miracolosa e per molti aspetti "romantica" nella narrazione di uno scrittore che del romanticismo non si diceva entusiasta. Se Goethe stimava il teatro di Shakespeare, altrettanto o forse di più amava quello di Calderón, delle cui opere apprezzava la perfetta macchina teatrale, non escluso l'aspetto miracolistico. Ebbene, ci viene ricordato da Sampaolo, il motivo della donna sospettata di adulterio, resa martire e pubblicamente rivelata come innocente da un evento soprannaturale, è un topos sviluppatosi nel teatro europeo a partire dalla *Devozione alla*

croce di Calderón; con le dovute differenziazioni (Ottilie è più simile a un personaggio da tragedia greca, né del tutto innocente né del tutto colpevole), tale allusione si incrocia, tramite il funerale di Ottilie e i successivi pellegrinaggi alla sua tomba, con i riti celebrati nel santuario di Eleusi per festeggiare i cicli della natura. A suggellare la chiusa non è un miracolo di tipo tradizionale, ma il recupero del tema pagano di una rinascita ciclica che si compie però stavolta "in effigie", attraverso un corpo fattosi simulacro dell'idea di una bellezza imperitura.
Che ad ispirare questo lavoro, come l'autore ci fa sapere nei suoi ringraziamenti d'apertura, sia stato un saggio di Franco D'Intino sul "motivo persefoneo" in Leopardi (saggio in cui, per inciso, si fa il nome di Goethe), ci sembra una circostanza piuttosto felice, a dimostrazione, se ce ne fosse bisogno, che in letteratura ogni cosa è misteriosamente legata a un'altra.

Vincenza Scuderi

Dal giornale al testo poetico. I "Berliner Abendblätter" di Heinrich von Kleist, ed. Fausto Cercignani, Elena Agazzi, Roland Reuß, Peter Staengle, Studia theodisca 2001, pp. 238, € 21

Difficile non essere d'accordo con Heinz Dieter Kittsteiner che, nel contributo più corposo di questa raccolta miscellanea di saggi dedicati al Kleist dell'ultima esperienza giornalistica, quella dei "Berliner Abendblätter", scrive: "La storia dei "Berliner Abendblätter", questo giornaletto "ideale", come Wilhelm Grimm amava definirlo, è stata - per così dire - esplorata per ogni centimetro quadrato in tutte le direzioni. Non ci si può attendere nulla di nuovo" (p. 83). E forse non molto di nuovo in effetti emerge dal volume speciale che "Studia theodisca" dedica a questo aspetto particolare dell'attività kleistiana (sarebbe stato arduo, del resto, se non altro da un punto di vista della filologia e della ricostruzione del materiale kleistiano e delle sue fonti, dopo le ricerche ormai storiche di Helmut Sembdner [*Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quelle und ihre Redaktion*] e la recente edizione critica curata da Roland Reuß e Peter Staengle [*Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke*, Basel - Frankfurt a/M. 1988 -, vol. II/7 e II/8, 1997], studiosi entrambi presenti anche in questa iniziativa): e tuttavia a esso va il merito di fornire un sostanzioso apporto all'interpretazione e, in più di un intervento, l'apertura di stimolanti prospettive in quella che è l'interazione della pubblicistica kleistiana con il *corpus* del resto della sua opera da una parte e con un contesto culturale più ampio dall'altra. Gli undici contributi, preceduti da un'introduzione di Elena Agazzi, si possono raggruppare grosso modo in tre filoni principali. 1) Vi è un primo gruppo di studi che affronta aspetti tematici focalizzati sugli *Abendblätter*, sia da un punto di vista intrinseco (motivi e percorsi all'interno della rivista) sia da uno estrinseco (contributo della rivista alla messa a fuoco di istanze che all'epoca acquistano rilevanza e significato anche grazie a essa e al suo contributo). Appartiene a questo gruppo l'intervento di Jörg Schönert, *Criminalità e devianza nei Berliner Abendblätter*, in cui è analizzata la rilevanza dell'iniziativa kleistiana rispetto alle linee fondanti della letteratura "criminale" fino alle sue varianti di quella scandalistica e di quella d'indagine, mettendo bene in luce come la peculiarità del taglio degli articoli di Kleist, anche al di là dello specifico "poliziesco" - ovvero la mescolanza della cronaca storica e "fiction", che abbatte una e eleva l'altra, e in definitiva le pone sullo stesso piano - sia un elemento costitutivo del genere che proprio in quest'epoca si va consolidando. Peter Staengle, da parte sua, in *"Una specie di precursore dei giornali". Sul resoconto politico nei "Berliner Abendblätter" di Kleist*, sofferma la sua attenzione sul segmento meno studiato dell'operazione di Kleist, ovvero sugli

Abendblätter del secondo semestre, quelli usciti successivamente al passaggio dall'editore Hitzig a Kuhn, posteriori al foglio 72 del 22 dicembre 1810 che tradizionalmente segna la fine dell'esperienza editorialistica kleistiana. Nel secondo trimestre di vita del giornale, infatti, lo spazio autonomo di scrittura ed elaborazione dei testi si diradò fin quasi a scomparire, e Kleist si limitò a redigere un foglio composto di notizie recuperate e collazionate da altre testate. E tuttavia proprio nella selezione e nella cura operate Staengle cerca di recuperare il filo di un'intenzione che, se non si colora più di uno spessore letterario autonomo, rivela tuttavia un disegno politico. Non una resa, quindi, ma una prosecuzione di lavoro che indica al tempo stesso alla letteratura altre vie e altre forme che la dissacralizzano e, trasformandola - attraverso mezzi espressivi quali la serializzazione delle notizie e l'essenzialità cronachistica - in giornalismo vero e proprio, tentano di porla al centro della vita reale: da qui il suo fallimento, perché, confrontandosi con l'attualità e rinunciando all'interpretazione, il piano di Kleist trovava in altri giornali dell'epoca avversari a esso superiori per qualità e tradizione. Da segnalare in questa prospettiva anche l'intervento di Elena Agazzi che, in *Lo sguardo curioso del pubblicista. Wassermenschen e altre meraviglie nei "Berliner Abendblätter" di Kleist*, passa in rassegna la dimensione del mostruoso e dell'abnorme all'interno degli *Abendblätter*, tutto ciò che porta verso l'universo del curioso e del fantastico, tentando di inquadrare la teratologia kleistiana in un contesto coerente e di individuarne le convergenze e le dissonanze rispetto allo stato delle scienze e delle conoscenze dell'epoca, trovando in particolare in G. H. Schubert e Alexander von Humbolt dei correlati teorici alla proliferazione letteraria che attraversa i testi di Kleist; e quello, già rammentato, di Heinz Dieter Kittsteiner, *La polemica su Christian Jakob Kraus nei "Berliner Abendblätter"*, che recupera persino con ridondanza di dettagli un aspetto particolare dell'esperienza di Kleist, ripercorrendo il filo del rapporto tra Adam Müller e lo stesso Kleist da una parte, e C. J. Kraus, filosofo e matematico illuminista, traduttore di Adam Smith, intorno al quale si imbastì una vasta polemica che, dalle pagine degli "Abendblätter", riverberava tra le cattedre dell'università di Berlino e sulle riforme avviate in Prussia dal governo di Hardenberg. 2) Un secondo gruppo di testi comprende interventi che dai "Berliner Abendblätter" prendono le mosse per approdare a una riflessione più generale sull'universo kleistiano, il suo linguaggio, la sua estetica. Così in *I "Berliner Abendblätter" come "agencement": calcolare con il caso*, Sibylle Peters vede nell'impresa dei "Berliner Abendblätter" l'attualizzarsi e l'imporsi del fatto, della "performanza", rispetto alla teoria e alla riflessione, tenendo il filo, sia pure in una selva di troppe metafore, di un'argomentazione che, a partire da Kant, sviluppa una "riflessione sul rapporto tra fatto e riflessione", e allarga progressivamente l'orizzonte dell'aforisma kleistiano che dichiara possibile la seconda solo dopo che il primo si è compiuto e nega la possibilità di progettare il secondo a partire dalla prima. Marianne Schuller, a sua volta, designa il dettaglio, a partire da un aneddoto (il primo, pubblicato sugli "Abendblätter" il 2 ottobre 1819), come cifra compositiva kleistiana, e lo associa al *Witz* del quale assumerebbe la stessa funzione in un contesto più esteso (*Un aneddoto di Kleist pubblicato sul suo giornale*). Walter Hettche, con *La funzione giornalistica dei componimenti lirici nei "Berliner Abendblätter" di Kleist*, affronta invece il problema di come i testi poetici pubblicati da Kleist, suoi e di altri autori, si correlino al loro contesto, individuando una chiave specifica di relazione nel passaggio da una lirica di tono intellettuale elevato quale era stata quella di "Phöbus" a una più popolare e divulgativa, che ben si prestava a svolgere una funzione di tribuna e di commento, parallela a quella dei "pezzi" più propriamente giornalistici; quasi inevitabilmente (e in-

volontariamente) matura in questa operazione un processo di accrescimento e di ampliamento del genere nella direzione della "funzione giornalistica" (p. 80) che non resterà senza conseguenze. Amelia Valtolina, in *Sciarade kleistiane*, intesse un arabesco concettuale che gioca (è il caso di dirlo di un saggio che muove i suoi passi definendo quella di Kleist "una scrittura che gioca d'azzardo" [p. 229] e insiste in modo accentuato sulla metafora del *rien ne va plus*, del dado, dell'enigmistica e della sfida) con i testi e i paratesti kleistiani e che, recuperando gli aneddoti degli "Abendblätter" come "minimi capitoli di un discorso sullo stile" (p. 231), finisce per approdare a ipotesi stimolanti sul rapporto tra il calcolo e la creatività artistica. E Elmar Locher, infine, che in *Scritti simulati. Differenza e traccia. Note sul substrato materiale in Kleist* riepiloga con grande dovizia di documentazione la recente riflessione sul sublime in Kleist a partire dal celebre commento al quadro di Caspar David Friedrich *Mönch am Meer*, orientandosi, in un arduo cammino che chiama in causa Kant e Derrida, Freud e Starobinski, sull'elemento della cornice come chiave di accesso all'interno del testo, da dove poi si diparte in una stratificazione praticamente infinita di significato. 3) Il terzo gruppo di testi, il più prevedibile, ma anche il più ridotto, comprende due studi dedicati a *Über das Marionettentheater*. Anche qui, sarà utile citare Norbert Oellers, autore di uno dei saggi in questione (*Antico = moderno? Il saggio di Kleist "Sul teatro di marionette"*), che preliminarmente afferma quanto è ovvio, ovvero che "quasi nulla di nuovo si può dire sul saggio di Kleist" (p. 163). Lo stesso Oellers, nel suo intervento, non tenta certo di smentirsi, ma offre un ottimo esempio di sia pure ennesima ri-lettura intelligente di un testo, affrontando la problematica del dibattito su antico e moderno nei termini con i quali si presenta nel *Marionettentheater*, risolto a prima vista da Kleist nella formulazione di un'equivalenza attraverso la reiterazione di immagini contraddittorie e tuttavia riannodate tra loro nel puro atto del porgersi nella contiguità, in realtà cifrando nei termini del suo discorso il tentativo di una riconciliazione degli opposti ben più ampia che va a individuare nel paradosso la cifra costitutiva dell'esistente: contrasto apparente, quello di antichi e moderni, in quanto gli uni e gli altri appartenenti alla storia, ai quali semmai è da contrapporre un mondo diverso che ha la sua misura nell'infinito, una "conoscenza che sta alla fine della storia", che "corrisponde a quella che stava all'inizio della storia" (p. 173). E, senza tentare di smentire Oellers, affronta il *Marionettentheater* anche Federica La Manna, che in *La danza della marionetta. "Sul teatro di marionette" di Heinrich von Kleist* riconduce la lettura del testo kleistiano allo specifico della danza in una prospettiva storica ed estetica chiara ed efficace. Per concludere, in sintesi: interventi eterogenei, molto diversi tra loro anche nel linguaggio oltreché nelle tematiche, ma connessi per comporre un quadro che va a sua volta a comporsi sul quadro più grande dell'interpretazione kleistiana, dove la novità (quand'anche fosse un valore assoluto) è, se non superflua, comunque relativamente necessaria.

Alessandro Fambrini

Vivetta Vivarelli, *Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1998, pp. 163, DM 38

Negli ultimi trent'anni rileggere Nietzsche ha significato soprattutto tornare a lui come a un precursore di quel pensiero che ha identificato come „postmoderna" „la condizione del sapere nelle società più sviluppate" (J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 5). Ha significato cioè assecondare quell'esigenza che una cultura ha di capire e definire se stessa e che sempre e soprattutto si esplica nella ricerca di ‚padri'. Il superamento definitivo della nozione di ‚verità' quale si

compie nella filosofia di Nietzsche è stato indubbiamente determinante per gli sviluppi del pensiero del tardo Novecento. Già nel 1974, in armonia con le precedenti posizioni di Deleuze, Gianni Vattimo (1974) riconosceva la ragione essenziale di questa fortuna nel ‚nichilismo' intrinseco a un discorso filosofico che nella negazione della ‚verità' nega se stesso e si trasforma, nello stesso tempo, in un'ermeneutica senza fine (*Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*). In questo senso Vattimo invitava a considerare quella di Nietzsche come una filosofia ‚condannata' dal suo stesso assunto a parlare attraverso le maschere, indicando nella maschera un motivo e un simbolo fondamentali del pensiero nietzscheano e, indirettamente, della riflessione ‚postmoderna' che ad esso si è riferita.

Nel panorama di studi che da allora tendono per lo più a vedere in Nietzsche il *terminus a quo* dell'orizzonte moderno e postmoderno dal quale muovono, Vivarelli manifesta il bisogno di tornare 'alle spalle' del filosofo, di indagare il retroterra di quella che è stata la sua speculazione, senza per questo sottrarre al presente, nello spirito di un'invalsa *Quellenforschung*, le risposte che cerca. "Das Motiv der Maske und der Verkleidung in Nietzsches Schriften soll in einer von den wichtigsten bisherigen Interpretationen abweichenden Perspektive untersucht werden" (p. 8). Come annuncia il capitolo introduttivo (pp. 7-54), il motivo della maschera viene studiato "come *understatement* e principio stilistico" (p. 7) attraverso la ricerca di "einige der zahllosen Verbindungslinien zwischen Nietzsche und einer bestimmten kulturellen Tradition" (p. 8), rappresentata nello specifico da Montaigne, Pascal e Sterne, autori che Nietzsche ha amato e ai quali si è espressamente detto affine. Accomunati tutti e tre da uno spirito polemico, insofferente delle costrizioni sociali e morali che incatenano la libertà dell'essere umano, accomunati inoltre, quanto allo stile, da una condivisa avversione per l'enfasi e l'affettazione, essi hanno rappresentato riferimenti decisivi per il Nietzsche 'anitiwagneriano' di scritti come *Menschliches, Allzumenschliches* o *Die Fröhliche Wissenschaft*.

Studiare il rapporto di un autore con i suoi precursori secondo quello che una terminologia superata definiva 'influenza', è un'impresa sempre difficile. Facilmente il critico finisce nell'imbarazzo ovvero nella ricerca di un delicato equilibrio fra la tentazione sempre in agguato di risalire da un cenno, da un indizio anche minimo alla presunta fonte e la coscienza della fragilità filologica di certe ipotesi di filiazione. Nella pur ricca e preziosa documentazione basata sullo studio accurato dei volumi presenti nella biblioteca di Nietzsche, il lavoro di Vivarelli riesce ad aggirare l'ostacolo, sia mantenendo duttili i riferimenti, sia individuando anche e soprattutto trasversalmente i punti di contatto del pensiero nietzscheano con quello dei tre autori studiati: ad esempio nell'ideale della "vita umbratica" che accomunerebbe tutti e quattro (p. 142) così come nella prassi di uno stile improntato alla chiarezza, alla sobrietà e, nello stesso tempo, all'ellissi (pp. 25-27 e 160-163). Alla verticalità dell'ordito si privilegia l'orizzontalità della trama che collega fra loro intellettuali diversissimi come Montaigne e Pascal, oppure Sterne e Montaigne, nel segno di colui che viene mostrato come loro grande interprete.

Oggetto privilegiato dello studio sono soprattutto, con l'eccezione dello *Zarathustra* e di brevi cenni alla *Genalogia* e a *Jenseits von Gut und Böse*, gli scritti che, con le parole dello stesso Nietzsche, possiamo definire della sua "*antiromantischen* Selbstbehandlung" ("Vorrede" al II libro di *Menschliches, Allzumenschliches*) dunque *Menschiliches, Allzumenschliches*, *Aurora*, *Die Fröhliche Wissenschaft*. Montaigne, Pascal e Sterne vengono a sostituire la costellazione Wagner - Schopenhauer offrendo i modelli sui quali realizzare una svolta della quale la "maschera" e lo "spirito libero" sono due figure centrali e, come avverte e dimostra l'autrice, solo in apparenza

antitetiche (p. 7). I tre autori studiati diventano così strumenti essenziali dell'autoterapia 'antiwagneriana' di Nietzsche, maestri di stile e di pensiero insieme. Nel capitolo introduttivo Vivarelli non può fare a meno di tornare a un luogo particolarmente amato dalla retorica filonietzscheana, al quale tuttavia non si può misconoscere un fondo di verità, vale a dire a quella compenetrazione di opera e biografia, che favorita dallo stesso Nietzsche, non sempre è stata interpretata con le necessarie cautele. La maschera, sostiene la studiosa, nasce anzitutto da un'esigenza personale di isolamento e di distanza, dalla coscienza della necessità di tutelare dietro lo smalto dello stile la propria esperienza umana e filosofica insieme: "Für Nietzsche sind Maske und Komödie zugleich Schicksal und Lebensbedingung" (p. 13). La maschera diventa il segno del "pathos della distanza", di una necessità psicologicamente e filosoficamente determinata dalla rinuncia alla 'verità' e dalla conseguente scelta di una scrittura volutamente dissimulatoria, diventa "ein stilistisches Mittel, das jede Preisgabe des Denkens verhindert" (p. 51). La libertà intellettuale conquistata nella sofferenza e nella solitudine, educata alla scuola di una disciplina severa, si autocensura e nel 'mascheramento' stilistico si sottrae alle volgarizzazioni dell'era democratica. "Einer der bedeutendsten Schritte, um die Abkehr von seiner [Nietzsches] jugendlichen Romantizismus endgültig zu besiegeln, war daher die Entscheidung für einen neuen Stil, den aphoristischen, der vielen leichtfertig und ohne Tiefe erschien" (p. 41).

Nell'elaborazione di questo nuovo stile Montaigne ha rappresentato un riferimento importante. La forma dell'*essai*, quale espressione di un pensiero nomade, in congedo da ogni spirito di sistema, avrebbe offerto un modello essenziale alla nuova scrittura aforistica nietzschena nella quale l'unione di forma e contenuto apparirà indissolubile. Discepolo tutt'altro che passivo, Nietzsche, come risulta da un confronto puntuale tra i testi dell'uno e dell'altro, interviene sulla verbosità di Montaigne a favore della concisione e della chiarezza, guidando direttamente l'attenzione sul nucleo di un pensiero che, pur così modificato nell'espressione, agli occhi esperti dell'autrice tradisce comunque il suo debito nei confronti del padre francese (pp. 84-94). La forma aforistica di Nietzsche affonderebbe dunque le sue radici nello stile sentenzioso degli *Essais* in un senso non solo ‚tecnico', ma anche filosofico: „*Besser schreiben* [...] heißt auch *besser denken*" scrive Nietzsche in *Der Wanderer und sein Schatten* facendo eco al maestro (p. 30). È infatti nella figura del „Wanderer", a sua volta ‚modo' dello „spirito libero", che si è tradotta la lezione più ‚forte' di Montaigne, come si indica nel titolo stesso del capitolo a lui dedicato „Montaigne: „Der freie Geist als Wanderer und die Ethik des Desengagements" (pp. 55-94). L'atteggiamento scettico di un pensiero che con gli *Essais* ha rinunciato ad ogni dogmatico appiglio, che, pronto a „vagabondare" nell'incostanza dei fenomeni, è sempre tentativo e mai definizione, anticipa da vicino il „prospettivismo" nietzscheano (cfr. pp. 62-66).

La fisionomia e il valore del momento cosiddetto "illuministico" della filosofia di Nietzsche si precisano ulteriormente laddove l'autrice, indirettamente in linea con accreditate interpretazioni a sostegno della continuità e dell'omogeneità del pensiero nietzscheano (da Kaufmann a Vattimo), ne indaga aspetti che si devono dire più 'romantici', come la difesa della solitudine, della sofferenza e della "vita contemplativa" e che Nietzsche ha reso tratti caratteristici del suo "Freigeist". Nella definizione nietzscheana dello "spirito libero" personaggi per molte ragioni antitetici come Montaigne e Pascal diventano presenze complementari (pp. 55-60): "es stellt sich bei der Durchsicht von Nietzsches Notizheften heraus, daß gerade Pascal eindringliche Stichworte für die Charakterisierung des freien Geistes lieferte und daß sein Einfluß ebenso bestimmend war wie derjenige Montaignes" (p. 57). Nonostante l'aperta avversione di Pascal per il

libertinismo di Montaigne, Nietzsche, che divide la sua anima fra entrambi i pensatori, ha riconosciuto un trait-d'union nell'ideale della "vita contemplativa" intesa come via verso la liberazione dello spirito (pp. 60 e 67 sg.): "Pascal und Montaigne sind sich, trotz ihrer gegensätzlichen Weltansicht, einig in der Vorliebe für geistige Zurückgezogenheit und einsame Meditation. In dieser Sphäre siedelt Nietzsche die Verwandtschaft zwischen dem Freigeist und den religiösen Geistern an" (p. 60). Vengono da Pascal dunque quei tratti di inquietudine, di ricerca sofferta e di solitudine del "Freigeist", i quali si affiancano al gesto iconoclasta e allo scetticismo ironico di montaignana ispirazione.

Il "pathos religioso" di Pascal, "der [...] zweifelsohne von den dreien die größte Bedeutung für Nietzsche [hatte]" (p. 27), la passione esistenziale dalla quale scaturisce il suo pensiero acquistano agli occhi di Nietzsche tanta più forza e valore quanto più piatto, indifferente e colpevole nel suo *Herdeninstinkt* gli appare il secolo borghese (cfr. 120). Sarebbe stato proprio il rigoroso ascetismo pascaliano a ispirare la sua analisi della psicologia dell'uomo religioso (p. 123 sg.). Fin qui dunque è soprattutto l'esempio umano, psicologico di Pascal, più che la lettera della sua filosofia, a far sì che Nietzsche riconosca in lui uno spirito affine. Tuttavia la vicinanza non si ferma su questo piano, Vivarelli azzarda l'ipotesi che, fra le varie immagini che Nietzsche avrebbe mutuate da Pascal, vi sia anche quella, importantissima, dell' "abisso": contro la tendenza a ricondurne la provenienza al classicismo o al romanticismo tedesco, l'autrice ne ricerca la fonte nel pensatore francese, nel tentativo di una 'lectio difficilior' resa ancor più tale dal fatto che l'immagine dell' "abisso" e i significati che assume in Nietzsche era in Germania patrimonio diffuso (p. 107 sg.). Nel quadro tracciato Pascal assume il profilo di una musa negativa, che ispira al discepolo la via da percorrere per poi farlo approdare ad un traguardo che sarà opposto al suo. Il contributo indubbiamente più nuovo e più audace del capitolo consiste infatti nell'interpretazione dell' "Eterno ritorno" come rovesciamento del pensiero abissale di Pascal, (pp. 113 sg.). L' "eterno ritorno" e il "superamento" della "morte" nell' "attimo eterno" discenderebbero dalla familiarità di Nietzsche col pensiero stoico e con la sua idea ciclica del tempo, il cui fascino, mediato attraverso la dottrina ascetica pascaliana che allo stesso si ispira, risiederebbe per Nietzsche proprio nella possibilità di rovesciarne le conclusioni. Come il pensiero stoico mirava a liberare dalla paura della morte ricordando il ritorno di tutte le cose al caos, all' "abisso" primigenio, così Pascal, nello stesso spirito, invita al superamento delle passioni nella coscienza di questa caducità assoluta e inappellabile dell'essere terreno. Condivisa nelle premesse, la concezione stoico-pascaliana del tempo e della vita avrebbe spinto Nietzsche a concludere per l'opposta filosofia del 'sì', dell'affermazione eroica di una vita pascalianamente riconosciuta nella sua circolare inanità e insensatezza (pp. 108-116). Nel significato attribuito al pensiero della morte il capovolgimento delle conclusioni stoico-cristiane del filosofo francese è netto: come l'uno esorta a svalutare la vita dalla prospettiva della morte, l'altro invita a determinare senso e valore della morte dal punto di vista della vita: "*Der Tod*: - Man muß die dumme physiologische Tatsache in eine moralische Notwendigkeit umdrehn. *So* leben, *daß man auch zur rechten Zeit seinen Willen zum Tode hat!*", così Nietzsche uno dei frammenti postumi. In questa difesa della dimensione vitale della libertà di morire Nietzsche attacca (ad esempio nella *Götzendämmerung*) il pessimismo della rinuncia in ogni sua forma, dalla versione pascaliana a quella di Schopenhauer, cui forse sarebbe valsa la pena fare un riferimento proprio per l'analogia dell'atteggiamento filosofico che si può ravvisare in entrambi i pensatori e che, probabilmente, ha rappresentato per Nietzsche una spinta 'sincretica' verso il 'sì' del suo Zarathustra. Nell'esperienza filosofica di Nietzsche, sia

Pascal che Schopenhauer vengono a incarnare figure dell'autosuperamento, sono i modelli oltre i quali procederà il superuomo trasformandosi anzitutto nel funambolo che danza leggero su quell'abisso dell'essere su cui Pascal ha fondato il suo pessimismo (Il titolo del capitolo su Pascal suona infatti "Pascal der freie Geist als Seiltänzer über dem Abgrund", pp. 95-131). Quanto allo stile Pascal non è stato meno maestro di Montaigne: da lui Nietzsche avrebbe appreso l'arte del paradosso, capendo, forse per primo, la concezione dinamica e mutevole della realtà che lo motiva ideologicamente e che avvicina il filosofo francese sia a Montaigne che a Sterne (p. 32 sg.).

Laurence Sterne, che Nietzsche ha letto all'età di quindici anni, sembra essere stato soprattutto un maestro di leggerezza - cfr. il capitolo "Sterne: der Leichtsinn und die Schellenkappe des freien Geistes" (pp. 132-155). Sebbene nelle opere nietzscheane non trovi lo stesso spazio che è stato invece riservato a Montaigne e a Pascal, gli estratti e le riflessioni che il giovane ha dedicato nei suoi diari alla lettura del *Tristram Shandy* ci dicono che l'incontro con questo brillante spirito illuminato ha rappresentato un evento decisivo nella "emancipazione di Nietzsche dalla religione dei padri" verso la "libertà dello spirito" (p. 137). L'indipendenza intellettuale e morale di Sterne, la sua antipatia per la speculazione astratta, la sua scrittura ironica ed ellittica "all dies gehört dem antimetaphysischen Rahmen, in den Nietzsche genauso wie Sterne und die französischen Moralisten seit Montaigne einzutragen sind. Nicht zufällig unterstreicht Nietzsche bei Sterne Gedanken, die er auch bei Montaigne oder Pascal unterstrichen hatte und in denen die vita umbratica und die einsame Ruhe gelobt werden" (p. 145). Come Pascal e Montaigne, Sterne ha difeso la libertà dello spirito (142 sg.) e in essa la propria autonomia di scrittore di un "prospettivismo" *ante litteram* dietro la maschera di uno stile brillante, ironico, avverso a ogni forma argomentativa e definitoria, che, come si legge nelle note conclusive - "Nietzsches Lieblingsauthoren und seine Schriftstellerei" (pp. 156-163) -, è più vicino alla scrittura pascaliana di quanto in apparenza possa sembrare. Un tratto che lo accomuna a Nietzsche e che fa supporre alla studiosa una parentela diretta è il gesto allocutorio con cui la scrittura di entrambi si rivolge al lettore. Ora chiamandolo espressamente in causa, ora spingendolo, con la figura dell'aposiopesi, del discorso non concluso, a continuare da solo la riflessione, sia Sterne che Nietzsche mirano a colpire il 'sonno' della sua intelligenza critica costringendola in primo luogo a prendere atto dell'insolubile ambiguità e apertura del reale (p. 148 sg.). In generale però - conclude l'autrice - l'influenza di Sterne su Nietzsche, diversamente da quella di Montaige e Pascal, che trova ovunque facili conferme, resta nel campo dell'ipotetico (p. 153).

La maschera eletta a filo conduttore del volume si rivela alla fine non solo un simbolo chiave della filosofia nietzschena e della scrittura che la esprime, ma anche, nello stesso tempo, un simbolo espressivo di un atteggiamento intellettuale e letterario che sono già stati dei suoi maestri. Le vie percorse da Vivarelli per illuminare certi aspetti fondamentali della filosofia di Nietzsche risalendo ai tre autori del passato, portano anche in senso inverso a riconsiderare questi ultimi da una prospettiva critica diversa, dal punto di vista cioè di un eccellente interprete quale è stato Nietzsche. Sebbene la maschera come motivo del suo pensiero non stia in un rapporto evidente con gli autori in questione, la maschera come metafora di una scrittura fondata sull'*undersatement*, di uno stile cioè e di un pensiero "dessen Tiefe sich hinter einer scheinbar glatten Oberfläche verbirgt" (pp. 156-158) rimanda sempre alla lezione di Montaigne, Sterne e Pascal.

In ultima analisi possiamo dire che da questo studio emerge chiaramente quanta e quale tradizione si conservi e si arricchisca nell'atto e nell'intento radicalmente decostruttivi (non propriamente "distruttivi", come dicevano interpreti del passato) che la filosofia di Nietzsche ha rivolto contro la filosofia e dun-

que la tradizione stessa dell'Occidente, poiché, come si legge in uno dei frammenti postumi, "Was heute am tiefsten angegriffen ist, das ist der Instinkt und der Wille der *Tradition* [...] Die Anspannung eines Willens über lange Zeitfernen hin, die Auswahl der Zustände und Wertungen, welche es machen, daß man über Jahrhunderte der Zukunft verfügen kann - das gerade ist im höchsten Maße antimodern. Woraus sich ergibt, daß die *desorganisierenden* Prinzipien unserem Zeitalter den Charakter geben". Un carattere eterogeneo e caotico quello della modernità che si è prolungato, esasperandosi in maniera drammatica, nella nostra era 'postmoderna' e contro il quale la lezione di Nietzsche, del suo rapporto con la tradizione quale risulta dallo studio di Vivetta Vivarelli, mantiene ancora una piena e allarmante attualità.

Paola Gheri

Maria Luise Caputo-Mayr e Julius Michael Herz, *Franz Kafka. Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur*, 2., erweiterte und überarbeitete Auflage, München, K.G. Saur Verlag, 2000. € 258

Band I, Bibliographie der Primärliteratur 1908-1997, pp. XLIX-213

Band II, Bibliographie der Sekundärliteratur 1955-1997. Teil 1: 1955-1980, pp. LIV-626. Teil 2: 1981-1997, mit Nachträgen zu Teil 1, pp. 627-1115.

A distanza di tredici anni è uscita presso l'editore K.G. Saur di Monaco la seconda edizione di questa monumentale e preziosa bibliografia kafkiana. La principale curatrice, Maria Luise Caputo-Mayr, insegna letteratura tedesca alla Temple University di Filadelfia. Per molti anni ha vissuto in Italia dove ha compiuto gli studi universitari. Nel 1975 ha fondato la "Kafka Society of America" che ancora oggi dirige e di cui pubblica una rivista trimestrale in lingua inglese e tedesca interamente dedicata all'autore praghese (*Journal of the Kafka Society of America*).

Alla bibliografia kafkiana ha consacrato gran parte della propria vita, in una ricerca instancabile, e talvolta disperante, di tener testa al proliferare di nuove edizioni, traduzioni, studi, commenti, tesi, articoli, miscellanee, che negli ultimi anni hanno raddoppiato il già poderoso volume del 1987.

L'opera è divisa in due volumi. Il primo è dedicato alle edizioni e alle traduzioni di Kafka, a partire dalle edizioni complete, o che si annunciano come "opere complete", anche se nella maggior parte dei casi comprendono soltanto una scelta di testi. Oltre alle edizioni in tedesco, e a quella "storica" dei Classici contemporanei stranieri Mondadori, poi ripresa nei "Meridiani", sono qui ricordate traduzioni in arabo, francese, olandese, giapponese, catalano, coreano, polacco, russo, serbocroato, spagnolo, ceco. Le altre sezioni di questo primo volume riportano invece le edizioni dei singoli testi kafkiani nelle varie lingue: dai romanzi, ai racconti, ai frammenti letterari, agli scritti epistolari, diari, e così via.

I due tomi del secondo volume riguardano la *Sekundärliteratur*. Il primo copre il periodo fra il 1955 e il 1980, e, come quello relativo alla *Primärliteratur*, è stato ora aggiornato con molti titoli che non comparivano nell'edizione del 1987. Il secondo tomo raccoglie invece i contributi usciti fra il 1980 e il 1997. Si tratta di circa 500 pagine che costituiscono la parte più attesa dell'opera, suddivisa in 5 sezioni: materiali bibliografici, miscellanee, tesi, articoli e saggi brevi, libri, di cui sono indicate anche eventuali traduzioni in lingue diverse dall'originale. I libri sono corredati da un riassunto più o meno ampio, o da un elenco dei principali temi trattati, in tedesco e in inglese, nonché dall'indicazione di eventuali recensioni.

Questa seconda edizione della bibliografia curata da M. Luise Caputo-Mayr e Julius M. Herz è in versione bilingue: tedesca e inglese. Gli autori – leggiamo nell'introduzione – hanno voluto uscire dall'ambito stretto della germanistica e offrire uno strumento di ricerca accessibile ai lettori di tutto il mondo. Una scelta che corrisponde, d'altro canto, all'affermarsi dell'opera di Kafka quale cifra simbolica della modernità, e non solo, com'era prevedibile, nei paesi dell'ex blocco sovietico in cui per molti anni era stata messa al bando, o quasi, ma anche al di fuori dell'orizzonte europeo e della tradizione occidentale. I curatori sottolineano ad esempio la sorprendente ricchezza di studi e traduzioni in lingua coreana. Altrettanto vale per il Giappone. Una fioritura di studi kafkiani è testimoniata in Cina, specialmente a partire dagli anni Novanta. E anche per la lingua araba è in progetto un'edizione delle opere complete. Rispetto alle 692 pagine dell'edizione del 1987 la bibliografia appare ora – pur considerando lo sdoppiamento delle lingue – quasi raddoppiata, a testimonianza di un interesse critico in continua ascesa. Un nuovo impulso alle traduzioni e agli studi sull'autore praghese è venuto indubbiamente dall'edizione critica delle opere kafkiane anche se, va detto, i testi finora apparsi non modificano sostanzialmente l'immagine di Kafka consolidatasi attraverso le edizioni brodiane. Dell'edizione critica curata da Malcolm Pasley per l'editore Sigmund Fischer, disponibile anche su cd-rom e in rete, sono usciti sinora sette volumi. Ad essa – ma in realtà in contrapposizione con il progetto di S. Fischer – si è affiancata la *Faksimile Ausgabe* curata da Roland Reuss e Peter Staengele di cui sta per uscire il volume relativo ai diari presso l'editore Stroemfeld.

Nelle pagine riguardanti la *Sekundärliteratur* sono rappresentate tutte le tendenze critiche ed ermeneutiche che hanno attraversato quest'ultimo quarto di secolo. È interessante, ad esempio, come sia aumentato vertiginosamente il numero di studi dedicati all'influsso, per più versi ancora non decifrato, di Nietzsche su Kafka. I contributi più significativi – e in questo concordiamo con i curatori – ci vengono però da quegli studi che hanno preso le mosse dalla sfera biografica o dal contesto praghese ed ebraico in cui l'opera kafkiana si radica. In questa direzione si è mosso soprattutto Hartmut Binder, già autore negli anni Settanta di contributi di estrema importanza per la critica kafkiana successiva come *Kafka in neuer Sicht* (Metzler, 1976), i due volumi *del Kafka-Handbuch* (Kröner, 1979) e i due *Kafka-Kommentare* (Winkler, 1975 e 1976). L'analisi di Binder si è estesa in questi ultimi anni ad autori minori, spesso dimenticati ma non meno importanti per circoscrivere il panorama storico e letterario praghese, in una ricostruzione sempre rigorosa e documentata fin quasi all'eccesso, che ha dato vita a una miriade di articoli e a monografie quali *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas* (Gebr. Mann Verlag, 1991), *"Vor dem Gezetz". Einführung in Kafkas Welt*, (Metzler 1993), *Kafka in Paris* (Langen, 1999). Altri importanti contributi sono stati quelli di Anthony Northey, con il suo *Kafkas Mishpoche* (Wagenbach, 1988), interessante ricostruzione della famiglia Kafka attraverso i suoi componenti sparsi per il mondo, di Klaus Wagenbach con il bellissimo album fotografico *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben* (Wagenbach, 1983, ed. ampliata 1994), e *Kafkas Prag: Ein Reiselesebuch* (Wagenbach, 1993), di Jürgen Born, *Kafkas Bibliothek* (S. Fischer, 1990). E ancora di studiosi praghesi come Kurt Krolop, Josef _armák, Peter Demetz, del quale sta per uscire un libro che prende le mosse dallo scritto "Aeroplane in Brescia", e, in Italia, di Marino Freschi, con *Praga. Viaggio letterario nella città di Kafka* (Editori Riuniti, 2000).

Dalle pagine della bibliografia di M. L. Caputo-Mayr emerge un crescente interesse, anche in Italia, per l'identità ebraica di Kafka. Numerose monografie, miscellanee, convegni, hanno affrontato e in parte chiarito molti punti di questo aspetto centrale del mondo di Kafka, dissolvendo l'alone magico e

cabalistico che l'aveva spesso accompagnato. Spicca su tutti il *Kafka. Ebraismo e letteratura* di Giuliano Baioni (Einaudi, 1984) che insieme al suo precedente *Kafka. Romanzo e parabola* (Feltrinelli, 1961), rimane in assoluto uno dei libri più belli e decisivi per la comprensione di Kafka: soprattutto di quel nesso indissolubile ed essenziale fra identità ebraico occidentale, identità di scrittore e di rappresentante dell'epoca moderna. Agli aspetti ebraici dell'opera di Kafka si sono dedicati anche, per fare solo alcuni nomi, Ritchie Robertson, con il suo *Kafka. Judaism, Politics, and Literature* (Clarendon Press Oxford, 1985); Karl Erich Grözinger, *Kafka und die Kabbala* (Eichborn, 1992); Iris Bruce, di cui è annunciata una monografia dal titolo *Franz Kafka. The Reluctant Zionist*; Mark Anderson, con *Kafka's Clothes* (Clarendon Press Oxford, 1992), uno studio estremamente originale, che meriterebbe di essere tradotto in italiano. Spiace invece non vedere menzionato – anche se della stessa autrice sono ricordati altri titoli – il libro di Marina Cavarocchi *La certezza che toglie la speranza* (Giuntina, 1988) che offre attraverso l'uso sapiente delle fonti ebraiche una convincente chiave di lettura in particolare per gli aforismi e i *Quaderni in ottavo*.

Il primo volume della bibliografia, *Bibliographie der Primärliteratur 1908-1997*, documenta con precisione la diffusione delle opere e delle traduzioni di Kafka nei vari paesi, divenuta ormai essa stessa oggetto di studi e di tesi di laurea. Anche per quello dedicato alla *Sekundärliteratur* sarebbe opportuno, in una futura edizione, inglobare gli anni precedenti il 1955, seguendo il criterio cronologico e geografico adottato per le traduzioni; a partire quindi dalle recensioni pubblicate quando era ancora in vita Kafka e dai contributi degli anni Venti e Trenta (pensiamo al dibattito fra Benjamin e Scholem, o a quello fra Max Brod e Hans-Joachim Schoeps). Per ora gli studiosi possono fare riferimento al secondo volume del *Kafka-Handbuch. Das Werk und seine Wirkung* curato da Hartmut Binder (Kröner, 1979) e all'antologia pubblicata da Jürgen Born *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, (S. Fischer, 1979).

Particolarmente auspicabile sarebbe inoltre una versione in forma di cd-rom che potrebbe rendere non solo più agile, ma anche più duttile, capillare e analitica la consultazione di questa grande quantità di dati.

La bibliografia di Maria Luise Caputo-Mayr si pone dunque quale utilissimo punto di partenza per ogni ricerca sull'autore della *Metamorfosi*. Come è comprensibile per un'opera di questo tipo, che si misura con un orizzonte vastissimo e in continua crescita, alcuni vuoti – anche per ciò che riguarda la letteratura in lingua italiana – rimangono e dovranno essere colmati in futuro. Maria Luise Caputo-Mayr e i suoi collaboratori stanno già lavorando, come i pazienti operai cinesi di un celebre racconto kafkiano, intenti a colmare gli interstizi di una costruzione che per sua natura pare attingere al vuoto e sottrarsi a ogni volontà totalizzante di comprensione.

I germanisti italiani possono segnalare traduzioni e contributi critici di cui sono a conoscenza mettendosi in contatto con gli autori sul sito della "Kafka Society of America": www.temple.edu/kafka

Guido Massino

Momme Brodersen, *Siegfried Kracauer*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2001, pp. 159, € 8,50.

Come già altri hanno evidenziato, il profilo intellettuale di Siegfrid Kracauer (1889-1966), cronista penetrante e a volte sferzante dei mutamenti socio-culturali della Germania avviata verso la catastrofe nazista, il quale fu, tra l'altro, amico e interlocutore assiduo di Theodor Wisengrund Adorno, Walter Benjamin ed Ernst Bloch, è rimasto sicuramente frammentario, in parte anche in ambito tedesco. Quanto alla cultura ita-

liana, la ricezione del pensiero di Kracauer non si può considerare particolarmente estesa o approfondita, malgrado la discreta notorietà di alcuni saggi sociologici e di critica filmica pubblicati da Mondadori (l'indispensabile, ormai classico *Il cinema tedesco dal „Gabinetto del Dottor Caligari" a Hitler*, 1954 e 1977), dal Saggiatore (*Film: ritorno alla realtà fisica*, 1962), da De Donato (*Saggi di sociologia critica*, 1974) e da Einaudi (*Gli impiegati*, 1980). E sicuramente limitata è rimasta, in Italia, la circolazione di altri scritti kracaueriani tradotti soprattutto a partire dai primi anni Ottanta: *La massa come ornamento* (Prismi editrice 1982); il romanzo autobiografico risalente alla fine degli anni Trenta *Ginster: scritto da lui stesso* (Marietti 1984); *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* (Marietti 1984 e poi Garzanti 1991); *Il romanzo poliziesco: un trattato filosofico* (Editori Riuniti 1984); *Georg* (Einaudi 1985); *Prima delle cose ultime* (Marietti 1985); la raccolta di saggi *Sull'amicizia* (Marietti 1989).

L'agile monografia ora dedicata a questo saggista e narratore da Momme Brodersen nell'ambito di una delle più diffuse e divulgative collane tedesche (quella delle "rororo-monographien") aiuta in maniera scrupolosa a colmare tale lacuna. Essa non soltanto può costituire una bussola preziosa per una contestualizzazione di tutti i testi kracaueriani già disponibili anche in italiano, ma rappresenta di fatto una prima dettagliata *Gesamtdarstellung* di un "outsider" (per riprendere una felice formulazione di Walter Benjamin) capace di "farsi notare". Kracauer ne emerge come un intellettuale di tutto rispetto nel contesto della letteratura critica dell'epoca weimariana, nel drappello di punta costituito da una serie di critici della cultura come Adorno (che egli conobbe nel 1918) o lo stesso Benjamin, che lo conobbe a Francoforte sul finire del 1922 e nutrì per lui una stima ricambiata.

Questa ricostruzione di una vita e di un ordito tematico si rivela come un'importante occasione per ripercorrere (sulla base di materiali di prima mano e grazie alla frequentazione di molti archivi tedeschi) la carriera di un intellettuale che, dopo aver abbandonato la poco amata professione di architetto, dall'agosto 1921 fu un collaboratore stabile della "Frankfurter Zeitung", uno dei fogli culturali di orientamento liberale più accreditati durante la Repubblica di Weimar, fino a divenirne - nell'aprile del 1930, a Berlino - responsabile della redazione del supplemento letterario, rivelandosi come uno dei commentatori più stimati e insieme temuti della FZ. Parallelamente a quest'attività di redattore e di giornalista, Brodersen illustra l'impegno di critico letterario, saggista e prosatore dell'ebreo Kracauer, scandendone le varie tappe della vita: l'infanzia e la giovinezza trascorse a Francoforte; le prime esperienze lavorative (negli anni 1907-1914); l'esperienza del primo conflitto mondiale; l'esistenza nel "vuoto spazio postbellico"; la frequentazione di Georg Simmel (aspetto peraltro già approfondito da Brodersen nell'articolo "Una porta aperta sulla realtà", dedicato al carteggio intercorso tra i due studiosi e apparso nel volume *Simmel à la carte*, a cura di Piero Violante, Palermo-São Paulo 1997) e la radicalizzazione della battaglia delle idee verso la metà degli anni Venti, periodo in cui Kracauer attua - come il suo amico Benjamin - un progressivo avvicinamento di tipo *materialistico* agli eventi e alle realtà della vita quotidiana; il romanzo *Ginster* (1928) e il saggio *Die Angestellten* (1929-1930), gli anni in cui la democrazia diviene problematica e va strenuamente difesa; l'esilio parigino (1933-1940, ingenerosamente considerato da alcuni studiosi come uno scivolamento nell' "inpolitico"); e da ultimo il periodo dell' "extraterritorialità" americana, dal 1941 al 1966, anno in cui lo scrittore si spegne a New York, lasciando una vasta mole di lavori eterogenei che la casa editrice Suhrkamp di Francoforte avrebbe radunato in ben nove volumi di *Schriften* ancora in via di pubblicazione.

È naturale che l'attenzione di Brodersen sia rivolta specialmente a *Gli impiegati. Ultime notizie dalla nuova Germania* (*Die Ange-*

stellten. Aus dem neuesten Deutschland, 1930), una monografia costituita di dodici articoli precedentemente pubblicati sulla "Frankfurter Zeitung" tra l'8 dicembre 1929 e l'8 gennaio 1930. Su quest'indagine sociologica della *Angestellten-Kultur*, ovvero della composizione, della cultura e delle angosce delle nuove classi medie (che - come ha osservato una volta lo studioso Rolf Tiedemann - nelle sue parti migliori pare quasi anticipare il capitolo sulla *Kulturindustrie* presente nella *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno) Walter Benjamin, in un'illuminante e tagliente recensione, scrisse: "Ciò che lo interessa non è il singolo, sono piuttosto la struttura interna di una massa omogenea e le situazioni in cui quest'ultima si rispecchia… Per la città è un bene avere questo nemico tra le sue mura. Speriamo che sappia ridurlo al silenzio. Come? Utilizzandolo per i suoi scopi migliori".

Giustamente, accanto a questa dimensione, il volumetto di Brodersen sottolinea e documenta anche l'aspetto - centrale in Kracauer - delle indagini storico-socio-logiche, che tra i suoi frutti più rilevanti annovera la raccolta di saggi intitolata *Das Ornament der Masse* (La massa come ornamento), capace ancora oggi di attrarre col suo metodo di voler dedurre i contenuti intimi e profondi di un'epoca dalle manifestazioni di superficie. Un testo, quest'ultimo, che introduce nelle varie stratigrafie e nei vari universi della città, aiutando a vedere gli aspetti strutturali di quella 'civiltà metropolitana' e di quella 'meccanizzazione' attraverso cui, in quanto abitatori del Moderno, occorre assolutamente *transitare* ma in cui non si deve *sostare*, poiché esse non costituiscono - per Kracauer - un destino ineludibile.

Ed è naturale che in questa monografia si dedichi altrettanta attenzione alle riflessioni sull'evento del cinema, al fatto che, non a caso, proprio con Kracauer la forma della *Filmkritik* (la cosiddetta critica cinematografica) acquista spazio e ruolo per così dire istituzionale nella "Frankfurter Zeitung", prefigurando la possibilità di riconoscere nell'analisi sintattica del film una manifestazione di critica della cultura e dell'ideologia. Sarà proprio la 'palestra' di questi anni a porre le premesse per i due grandi lavori kracaueriani della maturità, il libro *From Caligari to Hitler. A Psychologocal History of the German Film*, maturato vent'anni più tardi, nel 1947, su commissione della "Guggenheim Foundation", un testo che peraltro è stato riproposto proprio ora in una nuova edizione italiana col titolo *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (Lindau, Milano 2002), arricchito da un'appendice ("La propaganda e il film di guerra nazista") e da una serie di recensioni cinematografiche apparse sulla "Frankfurter Zeitung" fra il 1921 e il 1932, e *Theory of Film* (1960), fondamentali per lo sviluppo di una sociologia del cinema. Si tratta di testi che invitano a cogliere l'aura simbolica, i geroglifici espressivi che connotano tanti film tedeschi degli anni Venti (il cosiddetto "cinema dell'espressionismo"), e che riattraversano il mito di Lang, Janowitz, Richter, Ruttmann, Murnau, Pabst, Lubitsch, Rippert, Ophüls e tanti altri, sino alla cinematografia nazista, scavando nei motivi tipici in cui la società ama vedersi, nelle "stupide e irreali fantasie dei film" che ne costituiscono i "sogni ad occhi aperti", utili soltanto a nutrire l'illusione della mancanza di costrizioni e di limiti. Testi il cui proposito dichiarato è una *Aufdeckung* delle "intime Dispositionen" dei tedeschi, sì da offrire attraverso il medium filmico anche una più approfondita comprensione dell'ascesa hitleriana.

Occorre aggiungere che risultano di particolare interesse le pagine da Brodersen dedicate all'attività svolta da Kracauer negli anni dell'esilio parigino (1933-1940). In tale contesto viene rivisto e contrastato il *clichè* - accreditato tra gli altri da Ernst e Carola Bloch - di un Kracauer "ganz unpolitisch", avulso cioè da qualsiasi impegno antifascista proprio in questo periodo. Si tratta, secondo l'autore, di un giudizio troppo stretto, dato che in questi anni Kracauer, oltre

ad aver pubblicato per lo più anonimi (probabilmente per riguardo verso i propri congiunti rimasti in Germania) vari articoli di carattere socio-culturale, si è esposto anche politicamente. Ne offrirebbero una riprova vari articoli ora presenti nel III tomo del V volume delle sue *Schriften* e decisamente rappresentativi già dal titolo (*Die deutschen Bevölkerungsschichten und der Nationalsozialismus*, oppure *Die unterdrückten Bücher* e *Eine intellektuelle Anpassung an den Hitlerismus*, o infine *Das neue "Gesetz zur Ordnung der nationalen Arbeit"* e *Das neue deutsche Wirtschaftsgesetz*), lo studio sulle opere di Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo, e, soprattutto, il secondo romanzo kracaueriano, *Georg*, concepito come prosecuzione del primo (*Ginster*) e concluso nel 1934 a Parigi ma pubblicato postumo soltanto nel 1973, un romanzo della disillusione e del disincanto le cui vicende si svolgono in un'epoca tra il 1920 e il 1928, nel quale lo scrittore francofortese individua le premesse del futuro rafforzarsi del nazionalismo.

Piuttosto sorprendenti si rivelano, in base alla ricostruzione di Brodersen, in quegli stessi anni dell'esilio parigino i rapporti tra Kracauer e alcuni esponenti della cosiddetta 'Scuola di Francoforte': malgrado una sintonia di intenti, si registra di fatto un rapporto conflittuale (riconducibile forse ad "animosità personali" più che ad autentica distanza o incompatibilità ideologico-politica). Significativo è, in tale contesto, l'impegno di Kracauer nel riflettere sull'enorme importanza della propaganda negli stati fascisti, da lui indagata - su incarico dello stesso "Institut für Sozialforschung" nel 1936 - "in tutte le possibili direzioni" in uno scritto intitolato *Masse und Propaganda* e composto di 176 pagine ma mai pubblicato, anzi ridotto da Adorno a un quinto della sua mole. Uno scritto, quest'ultimo, peraltro a tutt'oggi considerato come *verschollen* e del quale è disponibile l'*exposé* e la cui principale disavventura fu - probabilmente - quella di non aver trovato interlocutori sufficientemente disponibili, se è vero - come spiega Brodersen - che per Adorno le tesi kracaueriane erano troppo plebee, mentre per Horkheimer esse erano incomprensibili.

Giulio Schiavoni

Gaetano Biccari, *"Zuflucht des Geistes?" Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, Tübingen, Narr, 2001, pp. 319, DM 96

La ricerca di Gaetano Biccari è dedicata alla ricostruzione della discussione e della prassi drammaturgica di destra in Germania ed in Italia, a partire dagli inizi del secolo fino al periodo fascista e nazista. Grazie alla prospettiva comparata, che permette all'autore di affrontare parallelamente il dibattito drammaturgico tedesco ed italiano di quegli anni, l'indagine rappresenta un *novum* nella storia della ricerca (p. 19). Oggetto dello studio è in particolare la nascita e lo sviluppo di una concezione drammaturgica conservativo-rivoluzionaria, che si sviluppa a partire dagli anni venti come risposta di destra alla crisi del teatro (p.14). Sulla base di una ricchissima raccolta di materiali, Biccari sottolinea come il discorso drammaturgico reazionario, nelle sue varie forme, ricerchi fin dall'inizio un "Theater des Wortes", ovvero sia teso a stabilire la preminenza della parola sull'azione scenica come preminenza dello spirito su ogni forma di *Verdinglichung* che ne possa minare l'integrità (improntata a questo programma è anche la *Wendung* del Kulturphilosph Richard Benz sul teatro come "Zuflucht des Geistes", che dà il titolo al volume). Illuminanti a riguardo sono le parole del drammaturgo espressionista e successivamente funzionario nazionalsocialista Hans Jost: „Es gilt, das Drama vor der Macht des Theaters zu retten!" (p.133). L'assolutizzazione idealistica dalla parola recitata come veicolo dello spirito, posizione tipica della drammaturgia reazionaria prima e fascista poi, fa del palcoscenico un simbolo dell'op-

posizione al minaccioso avanzare della modernità, trasformandolo un luogo sacrale, di rinascita estatica della Unmittelbarkeit e della perduta Gemeinschaft. Come si evince dalle parole di Jost: „das Theater ist die letzte Stätte einer unvoreingenommenen, volksgemäßen, lebendigen Gemeinschaft [...]. Wir trachten wieder danach, mehr im Theater zu erleben als Bühnenvorgänge und Bühnenbilder, wir wollen uns in Beziehung gesetzt sehen zu einer Weltanschauung, zu dem Ideengehalt der Welt. Wir wollen erhoben sein, wir wollen einem Stück Seele Gefolgschaft leisten, die uns befreit. [...] Wir legen keinen Wert auf äußere Reize, auf technische Mittel des Bühnenapparates, uns geht es wieder um das nackte Leben der Szene“ (p.135-136).

La prima parte della ricerca di Biccari ricostruisce lo sviluppo storico del dibattito drammaturgico conservativo-rivoluzionario nelle sue tappe principali: in primo luogo lo scritto del primo Thomans Mann *Versuch über das Theater* (1908), dove trovano una prima formulazione posizioni che culmineranno più tardi nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen*, e la sua ricezione negli anni venti da parte di Hans Brandenburg, Ewald Geißler e Richard Benz; la concezione del “teatro estatico”, ispirato dagli scritti di Martin Buber e sviluppatosi intorno a Felix Emmel e Lothar Schreyer, il “teatro liturgico” di Romano Guardini, nonché il “Theater der Dichtung” di Julius Petersen, Friedrich Rosenthal, Louise Dumont e Gustav Lindemann. I due capitoli che concludono la prima parte, dedicati rispettivamente al progetto nazionalsocialista di un “Nationaltheater” e alla crisi del teatro fascista in Italia (Silvio D’Amico, Pirandello e Pier Maria Rosso di San Secondo), preparano la seconda parte della ricerca, che si occupa della “Revolution des Theaters” nell’Italia fascista e nella Germania hitleriana, ovvero “die Etablierung des bühnenreformerischen Programms der Konservativen Revolution in Deutschland und eine intensivierte Aufmerksamkeit des Faschismus für die italienischen Theaterprobleme” (p.24).

Durante il nazionalsocialismo il teatro tedesco conosce il sorgere di un genere drammatico nuovo, il “Thingspiel” - da un passo di Tacito, che nella *Germania* definisce il Thing come il luogo presso il quale i germani si riunivano in armi per tenere consiglio -: “Das Thingspiel stellte mittels chorischer Dichtung und einer innovativen ‘politischen Architektur’ [...] die Rituale und Mythen des nationalsozialistischen Kults in monumentaler Form dar” (p. 213). Il Thingspiel è un dramma corale, che si adatta particolarmente a messe in scena di carattere monumentale. La sua natura estatico-rituale, che viene inizialmente polemicamente contrapposta, come “Erlebnis der Volksgemeinschaft”, al desueto “Bildungstheater” borghese, ne determinerà tuttavia successivamente la caduta in disgrazia presso i funzionari della politica culturale nazista. All’estasi dell’azione rituale, ambiguamente sovversiva rispetto ad ogni dimensione storica (p. 233) e quindi difficile da controllare politicamente, il nazismo preferirà il tradizionale “Theater der Dichtung”, una forma più adatta a veicolare contenuti propagandistici: “Die Verwandlungskulte […] waren schwer zu manipulieren, weil in ihnen sowohl das dichterische Wort als auch eine eindeutige politische Lehre fehlten” (p. 232). Chiudono il libro riflessioni sulla “rivoluzione del teatro” nell’Italia fascista e sul simposio Volta (1934), al quale prese parte, in qualità di relatore, lo stesso Pirandello, nonché considerazioni sul *Kulturabkommen* del 1938 tra Germania e Italia nei suoi influssi sul teatro.

Dall’introduzione si apprende che quest’ultimo tema rappresentava l’obiettivo originario della ricerca e che è successivamente divenuto solo l’excursus di un progetto più ampio, mirante ad una ricostruzione panoramica della drammaturgia conservatrice-rivoluzionaria in Italia ed in Germania: „der Gedanke, eine historische Dokumentation der herausragenden Rezeption der italienischen Dramatik der dreißiger Jahre auf den Bühnen des Dritten Reiches

darzulegen, wurde [...] durch das umfassende Projekt ersetzt, theatertheoretischen Topoi der konservativ-revolutionären Bühnenreformbestrebungen nachzuspüren“ (p.20). La relativa scarsità di studi monografici sui temi trattati (“Theaterdebatten und Bühnenrealisationen wurden erstens historisch rekonstruiert, da in den meisten Fällen noch keine Vorarbeit vorhanden war”, p. 20) legittima solo in parte l’impostazione quasi esclusivamente empirica della ricerca, integrata solo occasionalmente da uno sguardo sintetico e più propriamente interpretativo (un’eccezione è costituita dalle interessanti tesi sul rapporto tra la rinascenza del tragico nella Germania nazista e la dissoluzione dell’individuo nel collettivo totalitario, pp. 245-255). Il problema più vistoso del libro è che la domanda posta dall’autore alle fonti non risulta affatto chiara: cospicua raccolta di documenti, la ricerca di Biccari non riesce a organizzarli teoricamente intorno ad una tesi forte e si arena in una dimensione che troppo spesso non trascende il semplice livello descrittivo. Una problematizzazione sistematica delle fonti esaminate avrebbe forse permesso di organizzare la ricerca intorno a nuclei teorici, sottraendola al rischio di divenire una mera raccolta di materiali. Stupisce, ad esempio, che la “Theaterkrise”– un termine, che nello studio di Biccari non è molto più che uno Schlagwort -, non sia stata ricondotta alle sue cause, in primo luogo alla tensione tra il teatro e la nuova arte priva di aura che si stava apprestando a prenderne il posto, il cinema. Come Walter Benjamin notava nel suo saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*: „Zu dem restlos von der technischen Reproduzierbarkeit erfaßten, ja – wie der Film – aus ihr hervorgehenden Kunstwerk gibt es in der Tat keinen entschiedeneren Gegensatz als das der Schaubühne“ (in: *GS* I.2, 489-490). Questa tensione tra teatro e cinema, tra auratico e riproducibile, che non solo non costituisce l’orizzonte della ricerca, ma che non viene nemmeno sfiorata, è invece indispensabile per comprendere il ritorno da parte della drammaturgia di destra ad una concezione rituale del teatro come culto della parola. Il valore cultuale costituisce infatti la dimensione originaria e più primitiva dell’aura (“*Der einzigartige Wert des ‘echten’ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte*”, in: Walter Benjamin, *GS* I.2, 480). La trasformazione del dramma in culto estatico della parola si configura come la risposta reazionaria alla riproducibilità tecnica e al cinema, che, oltre ad emancipare l’arte dalla ritualità, portano un attacco al cuore del soggetto borghese, minando la centralità dell’attore come portavoce dello “spirito” e degradandolo a requisito.

Mario Zanucchi

Barnaba Maj, *Heimat: la cultura tedesca contemporanea*, Carocci, Roma, 2001, pp. 128, € 8,26

In un panorama librario che sempre più spazio concede a testi di carattere squisitamente divulgativo, atti a soddisfare tanto la curiosità del singolo lettore quanto le esigenze di un pubblico composito, l’editore Carocci inserisce nella sua collana “Le Bussole” questo interessante volumetto, che conferma la casa romana nel suo ruolo di prezioso referente per la germanistica italiana. Il testo di Barnaba Maj si affianca nella suddetta collana alle trattazioni dedicate alla cultura inglese e a quella statunitense del dopoguerra, riconoscendo quindi allo scenario tedesco un ufficio non certo subalterno a quello svolto da modelli ormai imposti su scala planetaria. Di più, mentre le guide alle culture anglosassoni sono come schiacciate – nel bene e nel male – sulla loro linea di partenza, muovendo nell’esplorazione degli ambiti di loro pertinenza dai *sixties*, cioè dal decennio che battezza le varie ondate delle mode culturali di massa, Maj non si avventura in un’operazione del genere. E se a chi si occupa nel quoti-

diano di cose tedesche tale scelta appare logica, per gli ovvi motivi storici ed etici che compongono la problematica costellazione della *Vergangenheitsbewältigung*, per il laico, che a un'opera come questa chiede gli strumenti per scrutare una scena mai illuminata appieno dalle luci della ribalta più chiassosa, essa può suonare come positiva provocazione ad accettare di discutere la marcata specificità, il *Sonderweg*, magari anche per scoprirvi qualche briciola di verità dietro la fitta cortina del luogo comune. E un sapore vagamente provocatorio promana anche dal titolo del libro, che solo passando per la finestra aperta sul 'nuovo cinema tedesco' si ricollega al chilometrico sceneggiato televisivo di Edgar Reitz e trova così il modo di chiarire il significato di *Heimat* nell'indugiare su una pellicola che "tocca il cruciale nodo dell'identità tedesca, elaborando l'idea di storia in un intreccio tra tempo della vita e tempo storico" (p. 99). Per tardiva che possa apparire, introdotta quando ormai la *Wende* del 1989 già si profila all'orizzonte, pronta a sconvolgere decennali acquiescenze, questa definizione un poco obliqua riassume le caratteristiche di un lavoro che per sua stessa elezione corre sempre sul crinale che separa la sintesi storica e l'esposizione manualistica. Del resto, la domanda che l'autore si pone guardando alle macerie della Germania devastata dalla guerra racchiude idealmente lo spazio alquanto infido in cui *Heimat* astorica e mondo moderno ricercano tra queste pagine un dialogo sovente affannoso e comunque necessario: "se davvero la Germania fosse "crollata" completamente e si fosse trovata nell'anno zero" – ragiona Maj ripensando alle tremende sequenze di Rossellini – "non sarebbe potuta risorgere. Ma qui è il punto: che cosa è risorto?" (p. 9)

La categoria del contemporaneo metaforizzata nella crisalide avvolta nel sericeo bozzolo di un passato ingombrante ma sordo ad ogni richiesta di abiura: non è certo un'immagine nuova, questa che si scorge dietro alla fatica di Maj. Nondimeno in essa è possibile cogliere, evitando le banalizzazioni che troppo spesso inquinano il dibattito intorno alla cultura contemporanea, l'essenza di una produttiva contraddizione, concentrata al fondo del dibattito che con motivazioni molteplici e talora ambigue (l'ultima della serie è la disputa intorno al concetto di *Leitkultur*) tiene accesa quella potente alterità che qui vorrebbe e dovrebbe anche tramutarsi in strumento di fascinazione spirituale. Sebbene sia opinabile e si apra alle più disparate interpretazioni, l'affermazione secondo cui "tuttora dal mondo del pensiero e della storiografia a quello delle arti, della letteratura e del cinema non c'è intellettuale tedesco che non metta in risalto l'irrisolta inquietudine tedesca" (p. 120) ben si presta a essere assunta quale cifra emblematica di questo libro, volto a render conto di un'arte e di una cultura vive e intimamente partecipi del "dramma della modernità". Maj, in ossequio a una intenzione chiarificatrice che in nessuna occasione pare venir meno nel libretto, rimonta *ab origine* il segno della "frattura storica" nel rapporto con la realtà della cultura tedesca" (p. 14). E lo fa marcando l'itinerario propedeutico con riferimenti ideologici rigorosi, dal romanticismo fino al 1945, allorché la questione della "differenza storico-spirituale della Germania rispetto alla modernità" (p. 15) varcherà le colonne d'Ercole dell'epoca della "guerra civile europea" per inoltrarsi nell'oceano della contemporaneità e veder balenare l'alba del nuovo millennio.

Ora, a voler insistere su una bipartizione dei destinatari di *Heimat* che nella sua rigidità non pretende altro valore che quello dell'esempio, c'è da domandarsi, leggendo un testo densissimo di spunti e di annotazioni, in quale modo ciascuno dei due ambiti di fruitori richiamati in precedenza possa trarre vantaggio dalla consultazione dell'opera in questione. Come ha osservato di recente Fabrizio Cambi su queste colonne (III - 8/9, p. 41), a proposito della ridefinizione in atto del concetto e degli strumenti delle storie della letteratura, non pare davvero il caso di rinunciare *a priori* a fornire alle nuove ge-

nerazioni un'allocazione storica della cultura. Legare le vicende degli ultimi cinquant'anni, in una prospettiva europea, agli sviluppi di una cultura intesa in un'amplissima accezione (con interessanti considerazioni sulla manipolazione politico-ideologica, come le risoluzioni dei congressi della SED, oppure l'*affaire* "Spiegel" nella BRD del miracolo economico, ma anche adombrando le insidie dei nostri giorni, come le controverse elaborazioni di un'estetica del postmoderno offerte da Wolfgang Welsch e Peter Sloterdijk), costituisce l'indubbio merito del libro di Maj. Sotto questo aspetto, il disegno cartografico della *Heimat* del dopoguerra rileva le precise coordinate di elementi tra i più disparati, catalogando tali emergenze con una urgenza enciclopedica che aggira con eleganza il serio problema di dover concentrare in poche pagine materiale sufficiente a riempire gli scaffali di diverse biblioteche.
Maj prende per mano il lettore e lo conduce lungo quattro scorrevoli e articolati capitoli fino alla realtà odierna, di fronte alla quale la ricostruzione cede il passo alla cronaca, non senza aver prima postillato, in relazione alla Germania, che "forse non c'è paese al mondo in cui il passato ha un peso maggiore ma anche nessun altro che con il proprio passato ha "dialogato" più duramente" (p. 120). Se con una buona dose di pedanteria si può notare una scansione del tempo storico ricalcata sulle fasi dell'esperienza politico-parlamentare della BRD – l'età di Adenauer, il torpore della *Große Koalition*, la svolta guidata da Brandt, gli anni di Schmidt, il cancellierato di Kohl con la 'riunificazione', e dirimpetto una DDR come relegata fin da principio nel limbo del transitorio, protesa verso la "lenta convergenza" (p. 56) colta da Maj nei percorsi delle due letterature a partire dagli anni Sessanta –, non è difficile individuare nel confessato debito dell'autore nei riguardi del pensiero benjaminiano il cemento di questo scritto e il primo movente di un'indagine attentissima a declinare le immagini della memoria a un presente 'redentivo'. Affascinante, sebbene destinato a una lettura mediata da solide conoscenze pregresse, è poi il conclusivo innescarsi – affatto sorprendente, dati i cospicui richiami a Gehlen e Blumenberg – del superamento della tradizione dialettica hegeliano-marxiana in nome di un approccio dialogico, magistralmente formulato dalla lingua poetica di Paul Celan. Negli auspici dell'autore quest'ultimo omaggio alla poesia, in particolare al "poeta-mondo" di ascendenza hölderliniana, si fa anche fondata speranza per un futuro da costruire sul "processo culturale "dialogico" che alla fine ha saputo agire sulle radici della sua coscienza storica" (p. 121). Ma d'altro canto voler disquisire cavillosamente della sostanza minuta della ricognizione di Maj nella cultura tedesca contemporanea significherebbe ignorare le finalità divulgative di questo volume. Non servirebbe granché, allora, elencare i tanti pregi e le poche pecche di una disamina che tutt'al più può dare l'impressione di stabilire confini tra le varie discipline dello spirito proprio nel momento in cui procura il loro abbattimento, a favore di una visione ampia e romanticamente universale dei vari fenomeni culturali. È ovvio, tuttavia, che tale impressione – e davvero non si tratta d'altro – subito svanisce là dove si apprezzino le indicazioni di Maj nella loro funzionalità preliminare ad approfondimenti che qui vengono comunque esortati, per non dire proficuamente istigati.
Da ultimo, e dopo aver rinunciato ad annotazioni troppo settoriali che avrebbero potuto riguardare la sezione letteraria di *Heimat*, si accordi al recensore una glossa da condurre sull'afflato del *Gesamtkunstwerk* che si libra su molti episodi del libro. Mentre l'utopia della totalità viene inseguita in questi nostri anni nel discutibile transito dal postmoderno al virtuale, all'assenza della reità, nella mappa di Maj essa rinviene felici ancorché parziali realizzazioni soprattutto nel campo delle arti visive e del cinema. Prova ne sia, suggerisce l'autore, lo splendido film di Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, spartito per immagini animate dai dialoghi scritti da Peter Handke. Di un altro regista dà conto Maj, quel Werner Herzog che firma tra altri

capolavori le rarefatte atmosfere di *Aguirre, der Zorn Gottes*. Se è giusto ricordare di questo film l'istrionica interpretazione di Klaus Kinski, altrettanto lo sarebbe stato citare la colonna sonora dei Popol Vuh, *ensemble* di raffinatissimi musicisti che al pari dei Tangerine Dream, dei Faust e degli stessi Kraftwerk ha segnato con la propria ricerca, germinata sì dal rock ma dilatata poi agli impervi territori battuti dalla musica colta novecentesca (quindi anche da Stockhausen, che Maj affronta direttamente), la stagione dei 'corrieri cosmici', esploratori di sonorità non compromesse con biechi stereotipi commerciali e giovanilistici. Ma con ciò non si vuole imputare alcuna omissione, ché la guida di Maj insegna il gusto del viaggio ragionato attraverso paesaggi culturali in cui starà alla sensibilità individuale captare le eterogenee suggestioni di uno ieri che, per riproporre con diverse finalità un criticato e spesso biasimato titolo di Ernst Nolte, ci appare, talora per nostra fortuna, "il passato che non vuole passare".

Stefano Beretta

Yrja Haglund, *Di storia in storia. La biblioteca italiana di Hjalmar Bergman*, trad. di Susanna Eneberg ed Elena Torrigiani, Pistoia, Editrice C.R.T., 2001, pp. 140, € 12,91

Mentre volgeva al termine la grande stagione del romanzo naturalista e post-naturalista svedese a cavallo tra Ottocento e Novecento, con le opere di August Strindberg, Hjalmar Söderberg e Selma Lagerlöf, una nuova generazione di giovani romanzieri compariva sulla scena letteraria nel corso del decennio che precedette lo scoppio della prima grande guerra. La tendenza generale, auspicata a chiare lettere dall'influente critico conservatore Fredrik Böök, fu quella di un ritorno all'ordine: basta con la scissione, il "patologico", il senso della crisi e la rivoluzione fantastica delle forme del racconto. Bisognava tornare a un "sano" realismo borghese, tradizionale nella forma e non inquietante nei contenuti. Si doveva reagire con piglio "virile" alle tentazioni del pessimismo e del determinismo, rappresentando individui dotati di forza di volontà e padroni della realtà. Ispirati dallo "slancio vitale" di Bergson, introdotto in Svezia da John Landquist nel 1908 (*Viljan. En psykologisk-etisk undersökning*, "La volontà. Un'indagine psicologico-etica"), si credette insomma di potere voltare pagina e scacciare come un brutto sogno tutti i segnali inquietanti. Sappiamo tuttavia che questa, di fronte alla crisi della modernità e alle incombenti tragedie del Novecento, non fu che una politica dello struzzo. E mentre i vari rappresentanti di quel "robusto realismo", quali Lidman, Siwertz, Nordström e Hellström, esaltati allora, appaiono oggi mediocri e sono giustamente posti in secondo piano, un solo scrittore di quella fase, Hjalmar Bergman (1883-1931), è assurto alla statura di grande classico del romanzo svedese moderno – proprio colui che, guarda caso, attirava gli strali di buona parte della critica.

La vasta produzione matura di Bergman, che oltre alla prosa comprende drammi e sceneggiature cinematografiche, si colloca tra il 1910 e il 1930. Bergman si appoggiò sì alla tradizione del realismo ottocentesco per osservare con acume la vita borghese della provincia; ma egli sosteneva anche che il realismo andava trasformato in senso "caricaturale" al fine di infrangere l'illusione mimetica. Modellando universi *fictional* di cittadine svedesi sulla nativa Örebro, Bergman rappresentò una realtà sfaccettata e sfuggente, una "commedia umana" a tratti grottesca e surreale. E il suo umorismo, la superiore saggezza e la grande levità stilistica furono espressione di un senso sostanzialmente tragico della vita, vista come capriccio e mistero imperscrutabile. Scacciati dalla porta, i demoni dello sperimentalismo formale, della crisi, dell'inquietudine e della profonda frattura tra soggetto e mondo, rientrarono dalla finestra

grazie a Bergman.

Bergman è, tra i grandi romanzieri svedesi moderni, il meno tradotto e conosciuto in Italia. Solo *Markurells i Wadköping* (1919), con il titolo *I Markurell*, è infatti apparso nella nostra lingua durante gli anni Quaranta, con una significativa prefazione di Carlo Emilio Gadda. Quella stessa versione è comunemente disponibile, almeno nelle buone biblioteche, nell'edizione Einaudi del 1982. Per ironia della sorte Bergman elesse proprio l'Italia, in particolare Firenze e Roma, a sua patria d'adozione. A Firenze trascorse alcuni importanti anni di formazione all'inizio del Novecento, e i frutti letterari di quella permanenza si riassumono in una serie di racconti e drammi storici, tra i quali spicca il romanzo del 1909 *Savonarola: en munkhistoria berättad av messer Guidantonio Vespucci* ("S.: storia di un frate narrata da m. G. V."). A questa matrice storica e italiana nell'arte di Hjalmar Bergman è dedicato il presente studio di Yrja Haglund.

Dopo un primo capitolo di introduzione biobibliografica e di contestualizzazione storico-letteraria, lo studio della Haglund si struttura in quattro momenti fondamentali: presentazione delle fonti italiane, soprattutto letterarie e storiche, delle quali lo scrittore dispose (tra queste vengono utilmente elencati i volumi acquisiti da Bergman, ora custoditi nella biblioteca municipale di Örebro); analisi di *Savonarola* rispetto a premesse genetiche (l'incontro tra le motivazioni biografico-psicologiche di Bergman e gli "influssi" delle fonti italiane); analisi secondo le stesse premesse delle novelle storiche *Guido och Gismondo* ("G. e G.", 1907), *Buondelmonte de' Buontelmonti. Florentisk kärlekssaga* ("B. de' B. Fiaba d'amore fiorentina", 1909) e *En process* ("Un processo", 1911); conseguente analisi del dramma *Parisina* (1915) e conclusioni.

L'introduttiva discussione storico-letteraria non è impeccabile, e non tanto per gli errori di forma e di lingua italiana che ricorrono nel volume (su questo ritorno più avanti), quanto per una certa approssimazione e alcuni giudizi poco ponderati. Quando ad esempio si afferma (p. 11) che Strindberg è andato contro gli ideali del naturalismo, bisognerebbe almeno precisare che egli fu anche colui che introdusse il naturalismo in Svezia. Al lettore resta poi oscuro il brano "(i)n generale, pare che l'arte narrativa di Hjalmar Bergman sia stata definita come una combinazione fatta al contempo di anacronistico determinismo (in un periodo caratterizzato dalla fiducia nell'individuo), e di una tecnica narrativa innovativa, consistente nello svelare i lati più oscuri dell'anima attraverso minime e graduali *insinuazioni* [sic]" (pp. 12-13), non facendo la Haglund cenno al contesto epocale abbozzato all'inizio di questa recensione. Infine, quando si osserva che la forte empatia verso i personaggi tragici dei romanzi di Bergman rivela un tratto autobiografico, ma che questo fatto è "tuttavia insufficiente ad instaurare un'equivalenza tra vita e creazione artistica (a differenza di Strindberg!)" (p. 13), si ignora che la critica strindberghiana è impegnata da almeno quindici anni in una revisione del tradizionale biografismo positivista, il quale ha troppo spesso messo sullo stesso piano la vita dello scrittore e la rappresentazione che egli diede di sé nei testi (si vedano M. Robinson, *Strindberg and Autobiography*, 1986 e W. Behschnitt, *Die Autorfigur*, 1999).

Ma il primo rilievo critico sostanziale sta proprio qui. Lo studio della Haglund non si discosta dallo psicologismo e biografismo tradizionali, che certo sono sopravvissuti a lungo negli studi letterari svedesi (fornendo anche utili strumenti, ad esempio con Gunnar Brandell nel caso di Strindberg ed Erik Hjalmar Linder nel caso di Bergman), ma che ora pure in Svezia appaiono superati, anche perché francamente quello che c'era da "scoprire" è stato scoperto. La Haglund resta invece convinta che la produzione letteraria di Bergman debba essere vista "in relazione alla sua natura nevrotica, formatasi nei primi anni di vita" (p. 15). A un certo punto l'interesse del giovane scrittore per la figura e l'opera di Savonarola è addirittura spiega-

to come consonanza psicologica tra deformi: il piccolo Hjalmar era obeso e lo Hjalmar scrittore sentì empatia per il nasone con cui Savonarola è raffigurato (p. 45). Alle pp. 48-49 la psicopatologia di Hjalmar Bergman raggiunge il suo culmine nel raffigurare uno scrittore che scrive per sanare le proprie nevrosi. Ora, se il legame stretto tra nevrosi e arte è un'ovvietà, non basta essere nevrotici per diventare grandi scrittori. Perché dobbiamo svilire le facoltà di un grande talento alla misura di una dolorosa inadeguatezza fisica infantile, o di una scandalosa condotta adulta (come fu quella di Bergman)? Soprattutto: in che modo questo ci aiuta a capire i testi in quanto sistemi coerenti di segni, frutto di un investimento intellettuale, emotivo e creativo, e di un consapevole progetto volto alla comunicazione di un messaggio che deve arrivare a noi lettori, toccarci? Non allontaniamo continuamente il testo da noi riconducendolo alle sue presunte motivazioni biografiche, credendo di averlo "interpretato"? In questo senso le indicazioni di Cesare Segre in *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985) costituiscono per tutti noi una palestra ancora molto utile e troppo poco frequentata. Scrive Segre a proposito del biografismo psicologico (p. 8): "Questo indirizzo si fondava su una concezione del fare letterario che implicava una incredibile immediatezza tra sentimento ispiratore e realizzazione letteraria: come se il fare letteratura servisse a dare sfogo a sentimenti, e come se le reazioni personali presenti nell'opera non trovassero espressione grazie a complicati, lenti filtri formali."

Il secondo, simile rilievo critico vale per l'altra matrice genetica: le fonti. Nel secondo capitolo (pp. 23-37) la Haglund raccoglie in verità una mole di utili e interessanti dati, producendo le sue pagine migliori. Sappiamo ad esempio dagli studi di Linder che la fonte primaria per il romanzo su Savonarola fu la monografia di Pasquale Villari sul frate, pubblicata nel 1898; ma i dati della Haglund ampliano il quadro, riportando le altre letture italiane, sia di storia sia di letteratura, che contribuirono alla formazione di Bergman in quegli anni. La convinzione fondante che nel *Savonarola* di Bergman emergano soprattutto "tendenze stilistiche imitative" (p. 34) determina tuttavia la direzione dell'analisi del testo, che viene sbriciolato in una serie di "fonti" testuali e iconografiche (la cui conoscenza da parte di Bergman è per altro a volte solo ipotetica). Il lettore non trova il nesso che tenga assieme quel testo pur giovanile, una chiave interpretativa che vada oltre la sua scomposizione in motivazioni psicologiche e fonti – e questo vale anche per i capitoli dedicati alle novelle e al dramma. Secondo la Haglund lo scopo ultimo del critico è dipanare i fili dei vari "influssi", scoprire il massimo di tracce intertestuali: "il principale scopo narrativo di Bergman è quello di includere quante più sfumature rinascimentali gli è possibile, e diventa compito del lettore scoprire i testi antichi sedimentati nella narrazione e che si lasciano decodificare" (p. 44); ed ella ribadisce nelle conclusioni: "quasi paradossalmente, più le tracce intertestuali si amalgamano nel nuovo testo e si fanno invisibili, più diventa affascinante la ricerca di esse" (p. 127).

Bengt Lewan ha offerto nel vasto studio *Renässansbilder* ("Immagini del Rinascimento", 1995) stimolanti riflessioni sulla ricezione e idealizzazione (tanto in positivo quanto in negativo) del Quattro- e Cinquecento italiani nella letteratura svedese. Qui, la sua analisi del *Savonarola* di Bergman (pp. 222-239) include certo il discorso sulle fonti, ma cerca poi di dare, a mio parere in modo puntuale e convincente, una lettura unitaria del testo. Bergman sa dare vita all'ambiente urbano e alla molteplicità di voci fiorentine coeve che testimoniano su Savonarola; e proprio il problema, narratologico e ideologico assieme, del sovrapporsi di voci e di punti di vista nel testo diventa centrale. L'intenzione dell'autore, sottolinea Lewan, è assolutamente critica nei confronti dell'io narrante Vespucci, colui che si assume il compito di "dire la verità" su Savonarola, colui – anche – che

fa parte della reazione aristocratica medicea che pone fine alla repubblica del frate e al suo tentativo di riforma dei costumi. Di questi spunti non troviamo che deboli riflessi nello studio della Haglund. Eppure essi avrebbero dovuto invitare a una più diretta presa di posizione, e magari a uno sviluppo. Ogni scrittore svedese, anche moderno, ateo e secolarizzato, è imbevuto di luteranesimo. Egli parla di Dio e a Dio in un modo non praticato dalla cultura cattolica italiana. Savonarola rappresentò un anticipo della Riforma, la quale parlando di uguaglianza degli uomini di fronte a Dio ebbe, lo sappiamo, anche implicazioni sociali. Savonarola volle portare una virtù repubblicana e civile in un'Italia che sarebbe presto diventata terra di conquista, e non stato moderno come la Svezia di Gustavo Vasa, un principe che Machiavelli avrebbe sognato (Bergman tradusse anche *Il principe* in svedese). E tuttavia, il Dio di Bergman guarda Savonarola dall'alto, e starnutisce al fumo del suo rogo, tutto qui (da una lettera di Bergman del 1905, riportata dalla Haglund a p. 55). Chi cerca la verità e l'assoluto si scontra con la totale assurdità della vita su una terra abbandonata dal senso. Non è un anticipo dei grandi romanzi bergmaniani? Anche i buoni spunti della Haglund sulla costruzione dello spazio urbano fiorentino nei diversi testi, e sulle possibili fonti novellistiche e storiche italiane, avrebbero potuto essere sviluppati con uno sguardo alla narrativa matura di Bergman, e al modo in cui lì si costruiscono lo spazio della cittadina svedese e il suo coro di voci. Un ultimo rilievo critico riguarda, come dicevo, la forma lacunosa e la poco rigorosa redazione dei testi, anche nell'apparato delle note. Per la lunga lista degli errori di lingua la responsabilità è in minima parte dell'autrice, che dopotutto ha scritto in svedese, ma soprattutto delle traduttrici e dei redattori della casa editrice. Si dovrebbe sapere che *bildningsresa* in italiano si dice "viaggio di formazione" e non "d'istruzione" (pp. 39-40). L'autrice chiede indulgenza per le eventuali ripetizioni, essendo i capitoli formati da saggi nati in momenti diversi. Anche le ripetizioni e le incongruenze però devono avere un limite. A p. 32 si rileva che Bergman possedeva sì la *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis, ma che questa è rimasta intonsa. A p. 98 si afferma candidamente che quella stessa opera Bergman doveva conoscerla bene, "facendo essa parte della sua biblioteca". Chi è interessato alle fonti, rimane all'oscuro su questo punto.

Massimo Ciaravolo

SAGGI

Rossana Andreassi, *"Demian". Testo/Contesto/Extratesto*, Genova, il melangolo, 2001, pp. 174, € 12,91

Isaiah Berlin, *Le radici del romanticismo*, a cura di Henry Hardy, trad. dall'inglese di Giovanni Ferrara degli Uberti, Milano, Adelphi, 2001, pp. 257, € 28,41

Giulia Cantarutti, Stefano Ferrari, Paola Maria Filippi (a cura di), *Il Settecento tedesco in Italia. Gli italiani e l'immagine della cultura tedesca nel XVIII secolo*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 517, € 39

Giuseppe Dolei, *Voci del Novecento tedesco*, Catania, C.U.E.C.M., 2001, pp. 219, £. 25.000

Massimo Ferrari Zumbini, *Le radici del male. L'antisemitismo in Germania: da Bismarck a Hitler*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 1124, € 46,48

Gerhard Friedrich, *"Soffrire sia mia ogni ricompensa". Quattro saggi su Georg Büchner*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 129, € 12,91

Cesare Giacobazzi, *Introduzione all'esperienza del senso. Didattica della letteratura e coscienza ermeneutica*, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 148, € 11,88

Cesare Giacobazzi, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza. La correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001, pp. 179, € 18

Elmar Locher (a cura di), *Die kleinen Formen in der Moderne*, Innsbruck-Wien-München-Bozen, Sturzflüge, 2001, pp. 304, s.i.p.

Giorgio Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il "Werther", Foscolo e Leopardi*, Roma, Artemide, 2001, pp. 190, € 18,07

Sandro M. Moraldo (a cura di), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2002, pp. 201, € 24

Eugenio Spedicato (hrsg.), *Das Böse. Fragmente aus einem Archiv der Kulturgeschichte*, Bielefeld, Aisthesis, 2001, pp. 169, s. i. p.

RIVISTE

Studi germanici 108 (nuova serie) Anno XXXVIII, 2, 2000
Alessandro Zironi, *La* Disputatio *di Hans Rosenplüt fra gestualità, rabbini e vagabondi*; Luigi Quattrocchi, *La sindrome napoleonica e il mito di Arminio ovvero Heinrich von Kleist maestro di intolleranza?*; Maria Luisa Roli, *Realismo e idealismo. Il programma estetico di Stifter*; Grazia Pulvirenti, *Il Settecento nei libretti di Hugo von Hofmannsthal*; Gert Mattenklott, *Metaphern in der Wissenschaftssprache*. **Note – rassegne - profili**: Andrea Landolfi, *Rudolf Hirsch* in memoriam. *A proposito dei suoi scritti hofmannsthaliani*; Nestore Di Meola, *Riflessioni sul libro di Charis Pöthig* Italien und die DDR; Jürgen Wertheimer, *Den Mythos lesen lernen. Gebrauch und Mißbrauch von Geschichte(n) in der Moderne*. **Recensioni**

Cultura tedesca 18 – dicembre 2001
La scuola di Francoforte. Giovanni Scimonello e Ralph Szukala, *Introduzione. Letteratura e società: modelli di analisi sulla letteratura tedesca nell'ambito della scuola di Francoforte*; Herbert Schnädelbach, *Zur philosophischen Aktualität der kritischen Theorie*; Rolf Wiggershaus, *"Das schneidende wird zum Reiz". Zum Verhältnis von Gesellschaftskritik und Ästhetik in der Kritischen Theorie*; Pietro Barbetta, *Le due vie della personalità autoritaria nella Teoria Critica e il pensiero post-moderno*; Mariolina Graziosi, *Sociologia e psicoanalisi nella visione di Adorno: due prospettive, uno sguardo*; Ralph Szukala, *Grundzüge der kritischen Theorie der Massenkultur*; Lothar Eley, *Anmerkungen zum Begriff der ästhetischen Konstruktion in Adornos aus dem Nachlaß herausgegebenen Schrift Ästhetische Theorie*; Giovanni Bottiroli, *Adorno. La dialettica come stile di pensiero*; Giovanni Scimonello, *Benjamin, Adorno e Hölderlin: interpretazione dell'ode Dichtermut/Blödigkeit*; Manfred Durzak, *Ansichten über Lyrik. Zu Adornos Interpretationen von Gedichten Stefan Georges*; Klaus R. Scherpe, *Die Entdramatisierung der Kritischen Theorie in der Literatur: Hans Magnus Enzensberger und Alexander Kluge*; Margherita Cottone, *Adorno e Thomas Mann: il narratore nel romanzo contemporaneo*; Eva Banchelli, *„Schreiben nach Auschwitz": letteratura come progetto pedagogico. Da Adorno a Günter Grass*; Elisabeth Lenk, *Adornos Affinität zur hermeneutischen Lyrik am Beispiel von Rudolph Borchardt*; Carmine Chiellino, *Interkulturelle Authentizität come nucleo centrale dell'estetica dell'Ausländerliteratur*; Francesco Fiorentino, *Preaching to the saved. Adorno lettore di Brecht*; Christoph Menke, *Der Gegensatz der Literatur. Beckett, Adorno*; Elena Agazzi, *Pensiero critico e provocazione concettuale: Walter Benjamin e la Frühromantik*; Andrea Pinotti, *"Le nostre tentazioni più*

sottili, i nostri tentativi più ardui". Scienza della letteratura e scienza dell'arte in Walter Benjamin; Hermann Dorowin, *Querulanten, Geisterseher und Saboteure im "Abendland des Untergangs": Walter Benjamins Seitenblicke nach Österreich*. **Saggi**: Massimo Salgaro, *Die Amsel e l'impossibilità dell'origine*; Andrea Landolfi, *Fratellanza e orrore. L'addio al Novecento di Gregor von Rezzori (1914-1998)*. **Recensioni**

Studia theodisca VIII - 2001
Primus-Heinz Kucher, *„Rätselhafte, unfaßbare Menschen waren die Frauen...". Anmerkungen zum Thema der Geschlechterbeziehungen in Döblins Prosa*; Stefano Beretta, *La conoscenza del mondo attraverso l'esperienza estetica. Sui fondamenti della poesia di Robert Walser*; Hermann Schlösser, *Terra Santa. Über die Italienbücher Kasimir Edschmids*; Alessandro Fambrini, *Heine a Lucca*; Eva Reichmann, *Fische und Glasschränke. Frauenfiguren im Werk von Heimito von Doderer*; Fausto Cercignani, *„Leonce und Lena" e il teatrino del mondo*; Fee-Alexandra Haase, *Vom Brief zum Buch. Zur Gattung Brief in Christoph Martin Wielands Rezeption antiker Schriften im Zusammenhang mit der Literatur der Neuzeit*; Raul Calzoni, *Berlino: fra metropoli e differenza*; Riccarda Novello, *Die „rücksichtslose Freiheit" des Neinsagens. Bernhards „Auslöschung" und die Philosophie Schopenhauers*; Vincenza Scuderi, *Esperienza di sé nella scoperta dell'altro. Autori austriaci in Italia negli ultimi vent'anni*.

Studia theodisca - Novalis
Fausto Cercignani, *Il fiore azzurro oggi. Rileggendo Novalis*; Gisela Discher, *Das Goldene Zeitalter als „Construction der transcendentalen Gesundheit". Die Lebenskunstlehre des Novalis und ihre Wurzeln in der Renaissance*; Claudia Monti, *La metafora e le somiglianze. Considerazioni su Novalis*; Ulrich Stadler, *Überlegungen zur frühromantischen Poetik des Kleinen*; Giampiero Moretti, *Il soggetto e l'immagine. Percorsi della soggettività moderna*; Irene Bark, *Novalis' Philosophie und Poetik des Kristalls im Kontext der zeitgenssischen Naturwissenschaft*; Fabrizio Cambi, *Il mito di Iside e la poesia della Poesia*; Hans-Gustav von Campe, *Physik als (Leben-)Kunst. Ein romantisches Fragment*; Virginia Cisotti, *L'Europa di Novalis*; Gert Hofmann, *Tropologie des Staubes. Friedrich von Hardenbergs „Hymnen an die Nacht"*; Lucia Mor, *L'iniziazione all'"immortalità". La lettura novalisiana dell'Egitto misterico*.

TRADUZIONI

Hannah Arendt/Martin Heidegger, *Lettere 1925-1975*, a cura di Massimo Bonola e Ursula Ludz, Torino, Edizioni di Comunità, 2001, pp. 315, € 21,69

Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento. Ultima redazione (1938)*, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2001, pp. 141, € 13,43

Thomas Bernhard, *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me e altri Dramoletti*, a cura di Elisabetta Niccolini, Milano, Ubulibri, 2001, pp.112, £. 16.000

Hans Magnus Enzensberger, *Più leggeri dell'aria. Poesie morali*, trad. di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 2001, pp. 190, € 13,43

Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt, *Corrispondenza*, a cura di Peter Rüedi e Anna Ruchat, Bellinzona, Casagrande, pp. 224, € 16,53

Hans Henny Jahnn, *Medea*, a cura di Loretta Monti, Firenze, Aletheia, 2001, pp. V-109, € 12,91
Hannah Kristin, *Il lago della perfetta felicità*, Sonzogno, 2001, pp. 359, € 16,53

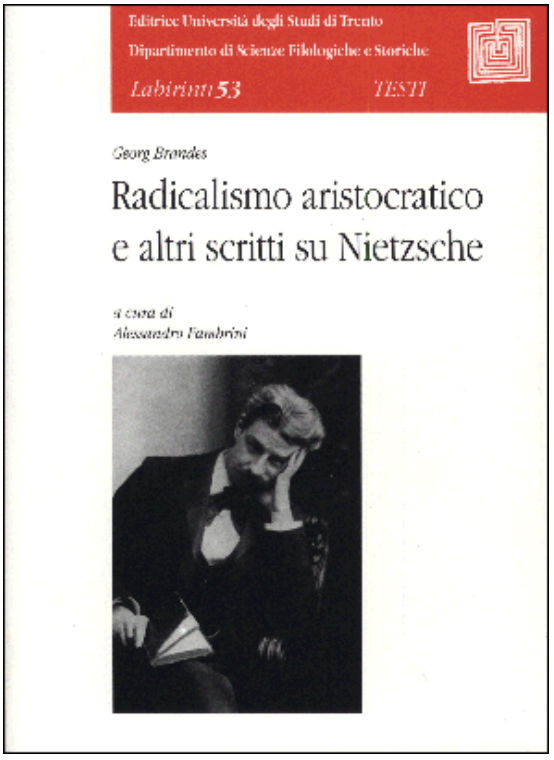
J.M.R. Lenz, *L'eremita. Un pendant a "I dolori di Werther" e altri scritti*, a cura di Virginia Verrienti, trad. di Laura Bocci, testo ted. a fronte, Milano, Rizzoli BUR, 2001, pp. 299, € 10.33

Heiner Müller, *Germania 3. Spettri sull'Uomo Morto*, trad. e e cura di Peter Kammerer, Introd. di Jean Jourdheuil, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 104, €.16,00

F. Nicolai, J. M. Lenz. J. W. Goethe, *La febbre wertheriana. Il Werther di Goethe tra realtà e parodia*, a cura di Ivo Carletton, Monza, Vittone, 2001, pp. 85, € 7,75

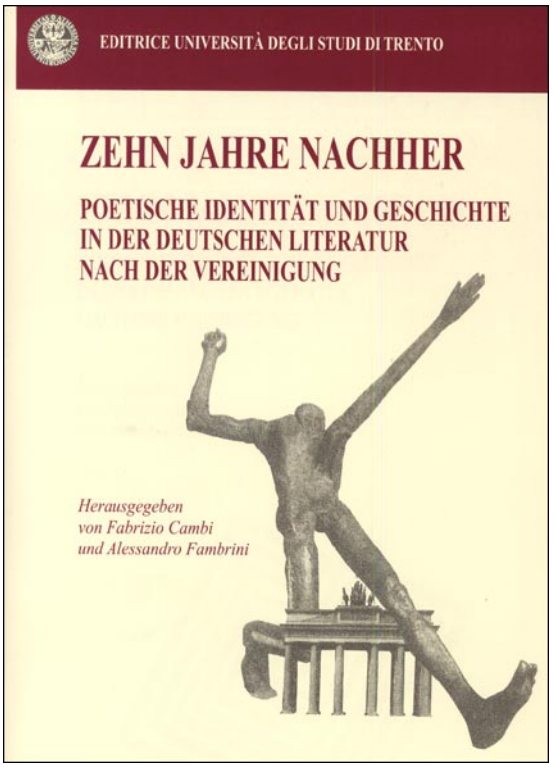
Annemarie Schwarzenbach, *Dalla parte dell'ombra*, trad. di Tina D'Agostini, Milano, Il Saggiatore, 2001, pp. 414, € 19,62

Jakob Wassermann, *Il caso Maurizius*, trad. di Lucia Sgueglia, Roma, Fazi, 2001, pp. 528, € 18,07



53. Georg Brandes, radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche, a cura di Alessandro Fambrini, 142 pp., ISBN 88-8443-009-7, € 12,91.

Georg Brandes (1842-1927), danese, critico letterario e studioso di fama internazionale, fu il capofila di un movimento che proiettava la cultura nordica ai vertici dell'avanguardia europea nel fin de siècle. Il suo saggio su Nietzsche, Radicalismo aristocratico (1889), non è soltanto il primo di una lunga teoria di testi che nel volgere di pochi anni segneranno l'immensa fortuna critica del filosofo tedesco, ma anche la voce ora distaccata ora appassionata di chi per Nietzsche rappresentava un modello critico e un esempio intellettuale e fu al tempo stesso un'isola di serenità e comprensione nel periodo che precedette il crollo psichico del gennaio 1889. Questo volume raccoglie per la prima volta il complesso di testi che Brandes dedicò a Nietzsche nell'arco di vent'anni, dal 1889 al 1909, ed è completato dal carteggio Brandes-Nietzsche.



57. Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (hrsg.), *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*. 365 pp., ISBN 88-8443-018-6, € 16,00.

Il volume, in lingua tedesca, raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Trento dal 4 al 6 maggio 2000 sullo stato della letteratura tedesca nel decennio che ha visto la riunificazione delle due Germanie: venti interventi di studiosi italiani e stranieri tesi a ripercorrere i temi, le correnti, gli autori che hanno segnato un decennio di grandi tensioni e di grandi fermenti. Gli autori: Klaus R. Scherpe, Fabrizio Cambi, Rainer Rosenberg, Matteo Galli, Susanna Böhme-Kuby, Antonella Gargano, Peter Kammerer, Domenico Mugnolo, Werner Biechele, Wolfgang Emmerich, Alessandro Fambrini, Ian Wallace, Alessandro Costazza, Rhys W. Williams, Eva Banchelli, Mario Zanucchi, Anna Chiarloni, Gabriella Aimassi, Massimo Bonifazio.

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Osservatorio Critico della germanistica
anno IV, n. 12
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche - Trento 2001

Direttore Responsabile: Massimo Egidi

Redazione: Fabrizio Cambi, Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari
Comitato esterno: Luca Crescenzi, Guido Massino, Lucia Perrone Capano, Grazia Pulvirenti, Aldo Venturelli, Roberto Venuti
Progetto grafico: Roberto Martini
Impaginazione: C.T.M. (Luca Cigalotti)
Editore: Maria Pacini Fazzi Editore - Lucca

Periodico quadrimestrale (febbraio, giugno, ottobre)
Abbonamento annuale (tre numeri): £. 25.000
Abbonamento estero: £. 36.000
Numero singolo e arretrati: £. 10.000

Modalità di abbonamento: versamento sul conto corrente postale numero 11829553 intestato a: MARIA PACINI FAZZI - LUCCA, specificando nella causale sul retro ABBONAMENTO ANNUALE A 'OSSERVATORIO CRITICO DELLA GERMANISTICA', e indicando nome, cognome, via e numero, c.a.p., città, provincia e telefono, oltre al numero di partita i.v.a. per gli enti, istituzioni, aziende che desiderano la fattura.

Manoscritti di eventuali collaborazioni e libri da recensire vanno indirizzati ai componenti della redazione presso il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche,via S.Croce 65, 38100 Trento (tel. 0461/881718, 0461/881723 o 881739; fax. 0461/881751; e-mail fabrizio.cambi@lett.unitn.it).

Amministrazione e pubblicità: MARIA PACINI FAZZI EDITORE S.R.L., piazza S. Romano 16 - casella postale 173 - 55100 Lucca; tel. 0583/55530 - fax 0583/418245; e-mail mpf@pacinifazzi.it

Stampa: Tipografia Menegazzo - viale S. Concordio 903 - Lucca
Aprile 2000

periodico in attesa di registrazione presso il Tribunale di Lucca

ISSN

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

INDICE

Christoph Nickenig
Michael Dallapiazza, Claudio Santi: *Storia della letteratura tedesca. 3. Il Novecento* 1

Fabrizio Cambi
Margherita Cottone, *Progettare un sogno. Letteratura e giardino in Germania* 6

Vincenza Scuderi
Giovanni Sampaolo, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e Le affinità elettive* 8

Alessandro Fambrini
Dal giornale al testo poetico. I "Berliner Abendblätter" di Heinrich von Kleist 10

Paola Gheri
Vivetta Vivarelli, *Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne* 12

Guido Massino
Maria Luise Caputo-Mayr e Julius Michael Herz, *Franz Kafka. Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur* 17

Giulio Schiavoni
Momme Brodersen, *Siegfried Kracauer* 19

Mario Zanucchi
Gaetano Biccari, *"Zuflucht des Geistes?" Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944* 22

Stefano Beretta
Barnaba Maj, *Heimat: la cultura tedesca contemporanea* 24

Massimo Ciaravolo
Yrja Haglund, *Di storia in storia. La biblioteca italiana di Hjalmar Bergman* 27

SCEGNALAZIONI 30

Università degli Studi di Trento

IV - 12

Lire 10.000